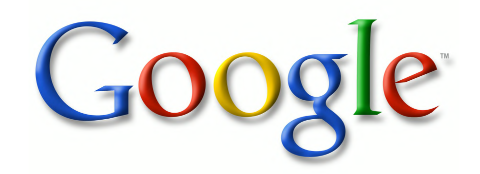





F
402
26.5





KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XI

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XI

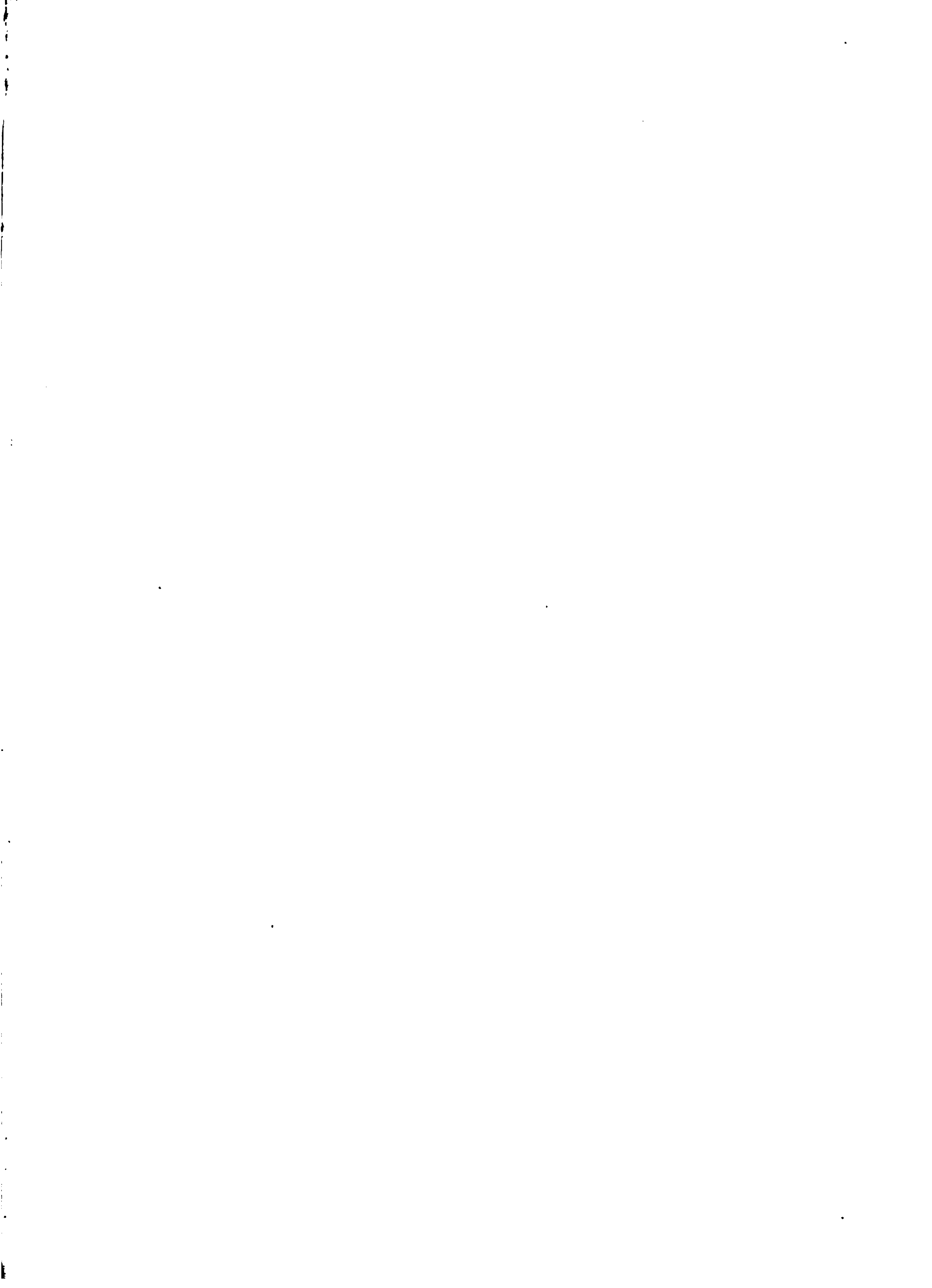
CURT GLASER

HANS HOLBEIN
⁚ DER ÄLTERE ⁚

MIT 69 ABBILDUNGEN AUF 48 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1908 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN





Phot. Braun. Dornach

HANS HOLBEIN D. Ä.: Selbstbildnis
Silberstiftzeichnung Verz. No. 230 Chantilly

HANS HOLBEIN
DER ÄLTERE

VON

CURT GLASER

MIT 69 ABBILDUNGEN AUF 48 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1908 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

VORWORT

Die vorliegende Arbeit entstand als Inaugural-Dissertation bei der philosophischen Fakultät der Berliner Universität.

Teil I gibt die stilistische Würdigung der erhaltenen Werke Holbeins in der Reihenfolge ihrer Entstehung.

Teil II beschäftigt sich mit Ursprung, Wesen und Entwicklung der Holbeinschen Kunst. Die Ergebnisse des ersten Teiles bilden die Grundlagen für den zweiten. Aus diesem Grunde wurde die Besprechung der einzelnen Werke vorangestellt.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, den Besitzern der Gemälde sowie den Sammlungsvorständen, insbesondere Herrn Prof. Karl Voll in München, für ihr bereitwilliges Entgegenkommen aufrichtigen Dank zu sagen. Vor allem aber sei an dieser Stelle der Name meines hochverehrten Lehrers, Herrn Professor Wölfflin, genannt.

Charlottenburg.

Dr. med. et phil. **Curt Glaser.**

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Von den Lebensschicksalen Hans Holbeins des Älteren ist nicht viel zu erzählen. Die überlieferten Nachrichten sind spärlich und beschränken sich auf die wenigen, trocknen Eintragungen der Augsburger Steuer- und Gerichtsbücher[1]). Wir wissen nicht das Jahr seiner Geburt, nichts von den Lehr- und Wanderjahren, und so tritt Holbein nicht früher als mit dem ersten Werke, auf das er Namen und Jahreszahl setzt, aus dem Dunkel hervor: dem Altar für das Kloster Weingarten und im Jahre 1493. Um diese Zeit muß Holbein auch geheiratet haben, denn nicht viel später wurde sein Sohn Ambrosius geboren und 1497 der zweite Sohn, Hans.

Um 1493 mag Holbein von der Wanderschaft nach Augsburg zurückgekehrt sein, und wohl schon als Meister[2]). Eine Reihe von Jahren blieb er in der Vaterstadt, und ansehnliche Aufträge, die ihm zuteil wurden, zeugen von seinem Ruf als Künstler. 1499 ist er von neuem in der Fremde. Am 6. November wird er in einem Kaufkontrakt als „Bürger zu Ulm" bezeichnet[3]). 1501 finden wir ihn in Frankfurt am Main, wo er für das Kloster der Dominikaner ein großes Altarwerk malt[4]). 1502 ist Holbein wieder in Augs-

[1]) Die Steuerbücher, soweit sie Holbein betreffende Notizen enthalten, sind in übersichtlicher Tabelle abgedruckt in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft IV (1871) zu dem Aufsatze von His: „Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastianstafel."

Im zweiten Bande der zweiten Auflage von Woltmanns Holbeinbuch (1876) sind alle damals bekannten, auf Holbein bezüglichen Urkunden zusammengestellt.

Einige Zusätze und Berichtigungen gibt Stoedtner (Holbein der Ältere. Berlin 1896). Die neueste Zusammenfassung von Anton Werner (Augsburg): Die Holbein in Augsburg. („Der Sammler" Nr. 143. 1907.)

Für die Gerichtsbücher ist zu vergleichen: Dr. Meyer; Die Augsburger Gerichtsbücher über Hans Holbein den Älteren (aus der Allg. Zeitung Nr. 226, 14. VIII. 1871), Jahrb. f. Kunstw. IV, 267. 1871. Außerdem: Vischer: Studien (Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg).

[2]) So Buff in einer Mitteilung an Schröder. Vgl. unten Anm. 4.

[3]) Haßler in den „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben" IX, X. 1855. S. 79.

[4]) Zeugnis für Holbeins Anwesenheit in Frankfurt geben nur die Bilder selbst. Über eine Urkunde, die den Bruder Sigmund, der damals ein Mitarbeiter in der Werkstatt gewesen sein muß, in Frankfurt selbst erwähnt, siehe Anhang III. Möglicherweise zeugt von Spuren fernerer Tätigkeit in Frankfurt ein Schreiben Eduard von Steinles vom

burg und entfaltet nun eine rege Tätigkeit. Auch über die Grenzen der Heimatstadt ist sein Ruf gedrungen, Werke in Kaisheim und Eichstätt legen Zeugnis davon ab. In den Jahren 1506—1508 berichten die Zechpflege-Rechnungen der Moritzkirche in Augsburg über Arbeiten, die Holbein in Auftrag gegeben worden sind. Es scheint sich um zwei Altäre zu handeln, doch ist von beiden keine sichere Spur mehr zu erweisen. Dafür werden die schriftlichen Aufzeichnungen hier ein wenig gesprächiger. Die Art, wie die Zahlungen gebucht werden, läßt darauf schließen, daß die materiellen Verhältnisse des Künstlers keine geordneten waren. Wir lesen, daß „auf sein groß Klagen und Anrufen" die Summe von 160 Gulden in kleinen Posten vorausbezahlt werden muß, daß Holbein von der Frau des Pflegers 3 Gulden borgt, und daß an einen Dritten 74 Gulden ausbezahlt werden „so man ihm schuldig ist gewesen von Hans Holpein wegen". Auch die Gerichtsbücher führen nun wiederholt den Namen des Künstlers. Wir hören von Schuldklagen. Der eigene Bruder verklagt ihn und läßt sich im Januar des Jahres 1517 gerichtlich bestätigen, daß er nicht gezwungen sei, mit nach Isenheim zu ziehen. Denn dorthin wandte Hans Holbein sich nun. Hatte die Höhe der Mannesjahre sicher schon überschritten und war noch immer ein Heimatloser, immer noch unstät.

In Isenheim arbeitete er für das Kloster der Antoniter, doch blieb keine Spur seiner Tätigkeit erhalten. Ein versprengtes Werk nur trägt die Jahreszahl 1519. Im Jahre 1524 erwähnt das Augsburger Handwerksbuch Holbein, als Verstorbenen. Nicht in der Vaterstadt, sondern in Isenheim scheint er die letzte Ruhe gefunden zu haben, denn der Sohn bemüht sich von dem benachbarten Basel aus dort um den Nachlaß des Vaters[1]).

29. Mai 1876 an Münzenberger (mitgeteilt im Nekrolog für diesen von J. F. Schmitt. Repertor. XIV, 236. 1891), in dem er sagt, sein Schüler Martin habe im Kreuzgang des Frankfurter Domes unter dem Kalküberzug lebensgroße Köpfe von ausgezeichneter Meisterschaft entdeckt, vorzüglich erhalten und dieselbe Hand verratend, von der die bekannten Passionstafeln herrühren. — Leider wurde der Kreuzgang, und mit ihm die Malereien, seither zerstört.

[1]) Das Schreiben, das der Rat der Stadt Basel im Jahre 1526 in dieser Angelegenheit an den Konvent zu Isenheim erließ, ist noch erhalten. (Abgedruckt bei Woltmann

Soviel berichten die zeitgenössischen Quellen über Hans Holbein den Älteren.

Die eigentlich kunstgeschichtliche Literatur kennt schon seit früher Zeit seinen Namen. Doch nicht sowohl dem eigenen Werk verdankt der Künstler solchen Ruhm als dem Sohne vielmehr, der gleich Dürer niemals in das Dunkel völligen Vergessens untergetaucht ist. So kennt Sandrart [1]) Hans Holbein den Vater, er gibt sein Bildnis und zählt Werke seiner Hand auf, so nennt ihn Ulrich Hegner [2]), der die Lebensbeschreibung des Sohnes schon zu früher Stunde versuchte, und so widmet ihm endlich Woltmann in seinem großen Holbeinbuch [3]) die erste eingehende Studie. Doch immer bleibt das Leben und das Wirken des Vaters nur der Auftakt zum Werke des großen Sohnes, und wohl begreiflich ist es, daß man ihn zum altertümlichen Künstler zu stempeln suchte, um die bessere Folie für den gewaltigen Aufschwung des jüngeren Meisters zu gewinnen. Fügten die Denkmäler selbst sich nicht so vorgefaßter Meinung, so tat man ihnen Zwang an, gab die letzten und bedeutsamsten Werke des Vaters für die ersten Versuche eines frühreifen Wunderkindes aus. Das Museum der Stadt Augsburg, das sich zum Wahrzeichen die Büste des jungen Holbein erkor, konnte nicht auf den Ruhm verzichten, wenigstens ein Werk seiner Hand zu besitzen. Die Altarflügel des Jahres 1512 und mit ihnen folgerichtig alles spätere galt als Frühwerk des Sohnes, und dem lästigen Zweifel, der niemals ganz verstummen wollte, setzte endlich Eigner, der gefürchtete Restaurator und Verwalter der Augsburger Galerie, durch kühne Fälschungen ein Ende [4]). Die erste Auflage von Woltmanns Holbeinbuch gab das literarische Zeugnis und gleichsam das wissenschaftliche Resultat dieser Eignerschen Entstellung.

I, 97). Ich möchte annehmen, daß zu dem Nachlaß auch die Handzeichnungen gehörten, die später in den Besitz des Basilius Amerbach gelangten, der in seinem Inventar D selbst bereits 56 Handzeichnungen von Holbeins Hand zählt, außer den Silberstiftporträts.

[1]) Sandrart: teutsche Academie. 1675. S. 249.

[2]) Hegner: Hans Holbein, der Jüngere. 1827.

[3]) Woltmann: Holbein und seine Zeit. Erste Auflage 1866. Zweite Auflage 1874/6.

[4]) Die Inschrift sollte angeblich bei der Restauration im Jahre 1854 zutage gekommen sein, sie besagte, daß Holbein das Bild der Anna selbdritt im Jahre 1512 im Alter von 17 Jahren gemalt habe.

Doch die Zweifel der Gegenpartei wurden nur lauter[1]), bis man schließlich im Jahre 1871 an die Prüfung der ominösen Inschrift ging, die die Altarflügel des Jahres 1512 so unzweideutig Hans Holbein dem Jüngeren zuschrieb. Sie erwies sich beim ersten Versuche als unecht[2]).

Woltmann ließ bald eine neue Auflage seines Buches folgen, doch konnte er sich nicht eigentlich entschließen, die Vorstellung, die er sich von der künstlerischen Persönlichkeit des alten Holbein gebildet hatte, in wesentlichen Punkten zu verändern. Und heut noch wirken die alten Fälschungen nach. Noch immer scheint eine unsichtbare Grenzlinie die Stelle zu bezeichnen, an der man ehedem den Faden der Entwicklung mit rücksichtsloser Hand durchschnitt. Stoedtner, der der erste Monograph Holbein des Älteren ist[3]), schließt seine Studie mit dem Jahre 1504 ab, die versprochene Weiterführung blieb aus, und der Katalog der Münchener Pinakothek glaubt noch immer zu dem Sebastiansaltar bemerken zu müssen, daß dem Sohne ein Anteil an der Arbeit gebühre[4]).

Eine andere Folge der altverbreiteten Vorstellung von der Kunst und Art des älteren Holbein war es, daß man versuchte, sein Geburtsjahr in möglichst frühe Zeit hinaufzuschieben, um für den ausgesprochen altertümlichen Stil auch die äußerliche Begründung zu finden.[5]). „Um 1460“ war die allgemeine Annahme, und bis

[1]) In der Hauptsache waren es Grimm, Marggraf und Wilhelm Schmidt, die an der Echtheit der Inschrift zweifelten.

[2]) Jahrb. f. Kunstw. IV, 232.

[3]) Franz Stoedtner: Hans Holbein der Ältere. I. Teil. 1473—1504. Berlin 1896. Dazu ist zu vergleichen: H. A. Schmid: Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Repertor. XIX, 269. 1896.

[4]) Katalog der Gemälde-Sammlung der älteren Pinakothek. München 1904 von Reber. „Eine weitgehende Beteiligung des jüngeren Hans Holbein an diesem und dem folgenden Flügelbilde (hl. Barbara und hl. Elisabeth) steht für den Herausgeber des Katalogs fest.“

[5]) Im Anfang wird 1450 angegeben, so 1805 Mannlich in seiner Beschreibung der Churpfalz-bairischen Gemäldesammlung zu München und Schleißheim.

1827 Hegner l. c.

1838 Naglers Allgemeines Künstlerlexikon. 6. Band. S. 240.

In der Folgezeit wird 1460 fast allgemein angenommen:

1846 Passavant im Kunstblatt No. 45.

1855 Förster: Denkmale deutscher Kunst.

zum Jahre 1450 ging man zurück. In dieser Frage zuerst zeigte sich ein Wandel der Gesinnung[1]). Stoedtners Schrift setzt sich zum ersten Ziel die Ermittlung des Geburtsjahres Holbeins. Doch nur unter dem Zwang einer gewagten Deutung gaben die Augsburger Steuerbücher das gewünschte Ergebnis. Stoedtner glaubt, das Jahr der Eheschließung der Eltern Holbeins gefunden zu haben und damit einen sicheren zeitlichen Anhalt für die Geburt des Sohnes zu gewinnen, die nicht vor das Jahr 1473 fallen könne[2]). Doch ist sein Schluß nicht bindend, und das mühsam errichtete Gebäude stürzt wieder in sich zusammen[3]).

Sah man vordem in Holbein den altertümlichen Künstler und suchte man dieser Meinung durch ein weites Zurückdatieren des Geburtsjahres auch äußerlich Halt und Stütze zu geben, so mußte Stoedtner umgekehrt, nachdem er einmal das Geburtsjahr so weit nach vorn geschoben hatte, notwendig nach der anderen Seite in der Einschätzung des Künstlers über das Ziel hinausgehen. Dar-

1862 Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen.
1866 und 1873 Woltmann l. c.
1866 Görling: Geschichte der Malerei.
1879 Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. 8. Band.
1890 Janitschek: Geschichte der Malerei
und so bis in die neueste Zeit fast alle Allgemeindarstellungen wie Ebe (1898) Knackfuß-Zimmermann (1900) Lübke-Semran (1903).

[1]) Zuerst bei W. Schmidt (Jahrb. f. Kunstw. V, 1873) gelegentlich die Bemerkung, Holbein sei 1466/7 geboren.
Dann H. A. Schmid: Hans Holbein des Jüngeren Jugendentwicklung. (1892): 1460—70.

[2]) Dem schließen sich an:
Weis-Liebersdorf: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.
Woermann: Geschichte der Kunst. II. Bd. Leipzig 1905.

[3]) Schröder (Repertor. XXIV, 137. 1901) druckt einen Brief des Augsburger Archivars Dr. Buff ab, in dem dieser ihm mitteilt, „daß er sich Stoedtners Ansicht nicht anschließen könne, daß die Augsburger Quellen über diese Punkte keinen sicheren Aufschluß geben, und daß er es für das wahrscheinlichste halte, daß Holbein vor 1494 mehrere Jahre auswärts zugebracht habe und, weil seine Aufnahme als Meister im Augsburger Malerbuch nicht vorgetragen ist, auswärts Meister geworden sei."
Die Eintragung im Steuerbuch zu 1472, auf die sich Stoedtner bezieht, lautet: „Michel Holbein dt nl."
Schon H. A. Schmid (Repert. XIX, 279, 1896) bemerkte dazu, daß nur die Formel: „dat nil dis jar" sicher auf die Verheiratung hinweise.

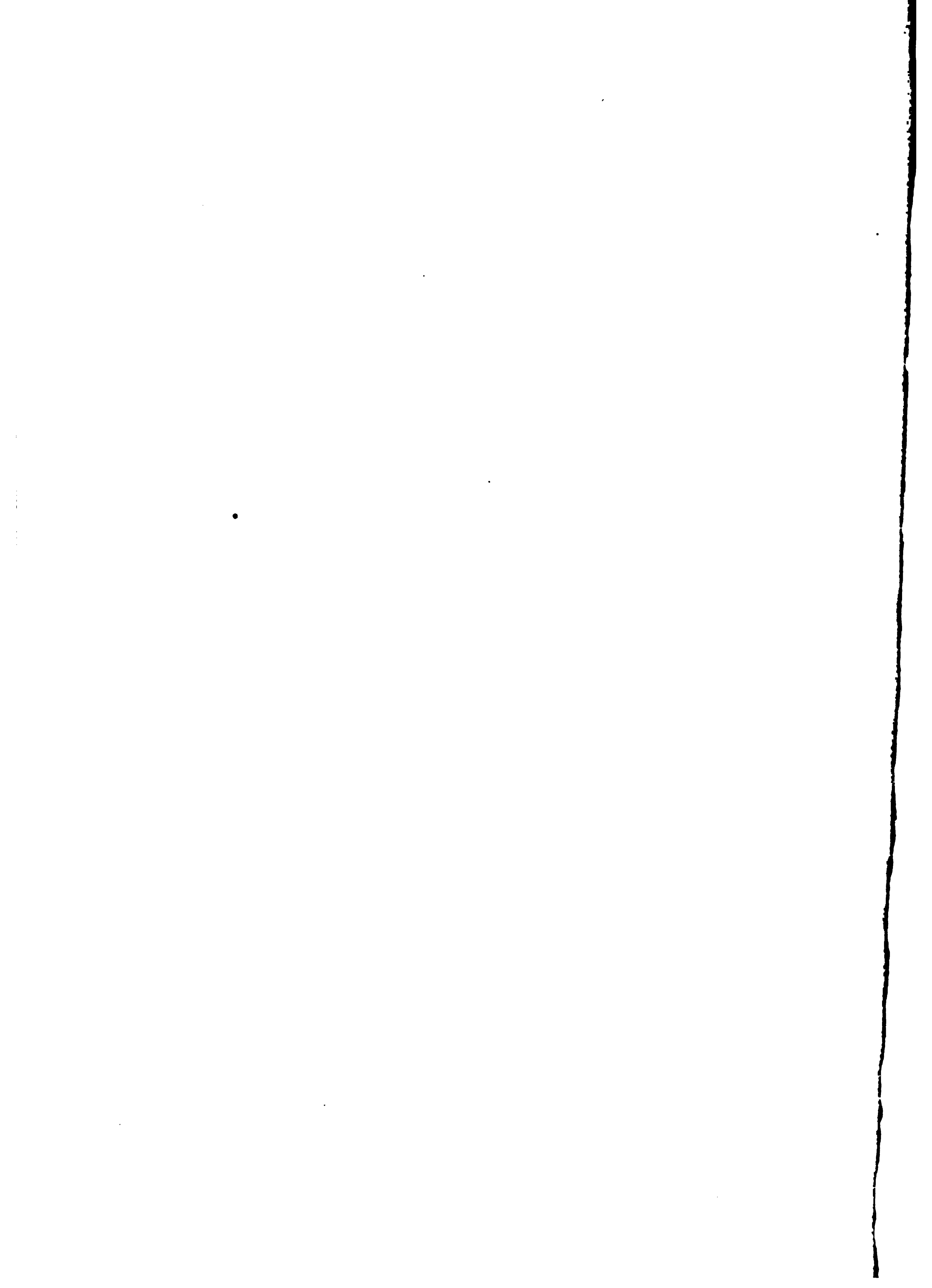
um spricht er von „einem modernen Geist", nennt Holbein einen Künstler „allerersten Potenz".

Das eine und das andere trifft nicht zu. Holbein gehört nicht zu den führenden Männern seiner Zeit. Aber das Bild seines Werdens gibt einen Einblick in die tiefen Gründe der folgenschwersten Epoche der Entwicklung nordischer Kunst. Er ist der Meister einer Übergangszeit, und seine Kunst mehr ein ständiges Werden denn ein ruhiges Sein. Aber er ist auch mehr als nur ein Vorbereiter und Vorläufer des größeren Sohnes, denn er hinterließ Werke, die zum schönsten gehören, das der deutschen Kunst jener Zeiten zu schaffen beschieden.

HOLBEINS WERKE

Beschreibung bedeutet die Mitteilung eines Gegenstandes durch die Mitteilung seiner Elemente. Andere Wege der Mitteilung sind offen, aber nur die Methode, welche den Gegenstand in Elemente auflöst und die Elemente für den Zweck der Mitteilung bestimmt, ist eine Beschreibung.

Hugo Münsterberg.







Phot. Hoefle, Augsburg

WEINGARTENER ALTAR

Joachims Opfer — Mariens Tempelgang

Augsburg Dom

DIE FLÜGEL DES WEINGARTENER ALTARES ▣ AUGSBURG ▣ DOM

Die Vorder- und Rückseiten der ehemaligen Altarflügel sind auseinandergesägt, und die 4 Tafeln einzeln auf 4 Altären aufgestellt. H. 2,43 m. B. 1,40 m.

Joachims Opfer und die Verkündigung des Engels, als Nebenszene in kleineren Figuren; — die Geburt Mariens mit der zeitlich vorangehenden Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, sind die ehemaligen Flügelaußenseiten. Die Innenseiten kennzeichnen sich durch den goldenen Grund an Stelle des Himmels. Dargestellt ist der Tempelgang Mariens und die Heimsuchung; — die Darbringung des Kindes im Tempel und die Krönung der Gottesmutter. Als Schnitzwerk im Schrein läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der Folge der Darstellungen nach die Geburt Christi in der gewohnten Form der Anbetung durch Maria und Joseph ergänzen. Sonst wäre etwa an eine Maria mit begleitenden Heiligen zu denken.

Die Inschrift steht in Goldbuchstaben auf dem Bande, das das Mädchen ganz links in der Darbringung im Tempel als Gürtel trägt: „Michel Erhart pildhauer 1493 Hanns Holbain maler. O mater miserere nobis". Nach dem Worte maler ein Künstlerzeichen, das auch auf dem Badetrog im Geburtsbilde wiederkehrt und möglicherweise auf den Schreiner, der an dem Altarwerk mittätig war, zu beziehen ist. Die Zahl 1493 ist im Bilde der Abweisung Joachims wiederholt. Ein Bildhauer Michel Erhart kommt in Ulm vor, wird 1491 im Zinsbuch der Frauenpfleger genannt, ist 1495—1517 an dem Ölberg tätig, für den die schöne Zeichnung Mathäus Böblingers noch erhalten ist. Ein Michel Erhart schnitzte 1494 das Kruzifix der Michaelskirche in Hall.

Der Altar, der für das Kloster Weingarten bei Ravensburg bestimmt war, wurde im Jahre 1715 bei Gelegenheit der Modernisierung der Abteikirche entfernt. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren die Flügel im Besitz des österreichischen Feldmarschall-Leutnants von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kamen sie an den Bischof Pancratius von Dinkel in Augsburg.

Die Bilder haben schwere Schädigung erfahren, die Außenseiten waren mit brauner Ölfarbe zugestrichen und auch die Innenseiten übermalt. Sie wurden 1860 in Eigners Atelier restauriert. Eine genaue Untersuchung der Bilder ist am jetzigen Standort außerordentlich erschwert, vor allem weil eine zureichende Beleuchtung nicht möglich ist. Im ganzen muß der Erhaltungszustand als ein über Erwarten günstiger bezeichnet werden, und man wird sich begnügen dürfen, zweifelhafte Partien wie die Köpfe der beiden Mägde oben im Geburtsbilde tunlichst bei der Beurteilung auszuschalten. Auch in den Nebenszenen scheinen schwere Übermalungen vorzuliegen, doch geht v. Huber zu weit mit der Angabe, daß die Marienkrönung bei der Restauration überhaupt erst neu hinzugekommen sei[1]), und Woltmann scheint seinen Verdacht gegen die Heimsuchung lediglich aus der Abweichung von Meckenems Stich geschöpft zu haben.

In neuester Zeit ist von Max Bach der Versuch gemacht worden, die Weingartener Bilder für Zeitblom in Anspruch zu nehmen[2]). Bach erklärt die Inschrift für gefälscht, ohne sie im Original geprüft zu haben. Nach den Entgegnungen Schroeders[3]) ist es nicht mehr notwendig, hierauf einzugehen.

Gemeinsam ist der Komposition aller vier Tafeln das Streben nach einem einfachen Gruppenbau. Die Mitte ist deutlich betont, und sie gebührt der Hauptfigur. Nur die Mariengeburt fügt sich diesem Schema nicht. In den drei übrigen Darstellungen wird der Priester, der jedesmal ein wichtiges Glied der Handlung darstellt, deutlich zur Seite gerückt, um der Hauptfigur, Joachim oder Maria, die Mitte zu lassen. So ist der Hauptvorgang selbst in der einen Hälfte der Bildtafel beschlossen, die notwendigen Begleitfiguren geben den Ausgleich auf der Gegenseite, Joseph und das Fräulein mit den Tauben, die Eltern Mariens, der Mann, dessen Opfer angenommen wird, finden hier Platz. Zwischenhinein und nur zur Füllung des Raumes werden die namenlosen Zuschauer gruppiert.

[1]) Vgl. Schröder. Archiv f. christl. Kunst XX, 77.
[2]) Arch. f. christl. Kunst XVI, 51 und XX, 40.
[3]) Repertor. XXIV, 137, und Arch. f. christl. Kunst XX, 77.

Im Geburtbilde war die Wöchnerin im Bett zu zeigen und die Magd mit dem Kinde. Die Beziehung der Mutter zum Kind kann nicht durch sichtbare Bewegung zum Ausdruck gebracht werden. In Holbeins Komposition bleibt sie darum ganz aus. Das Bild zerfällt in seine Teile und läßt die feste Fügung der andern vermissen.

Die klare Schichtung des Raumes, die das getrennte bindet, kennt Holbein nicht. Die Kompositionen sind nicht in ihrem räumlichen Dasein erdacht. Ein Körpermotiv fügt sich eng an das andere und eine Mauer, die der Bildebene parallel gelegt ist, schließt rasch nach rückwärts ab. Nicht der beschlossene Innenraum oder der freie Platz wird mit ihr bezeichnet, sondern eine Rückfläche, von der die Körper gleichförmig nach vorn sich runden, gleichwie im plastischen Relief. Eine breite Öffnung oben gibt den Rahmen, in dem in kleineren Figuren eine Nebenszene gezeigt wird. Nicht an räumlichen Zusammenhang ist gedacht, sondern nur an eine Aufteilung der Fläche. Mit einer meßbaren, räumlichen Entfernung von dem Vordergrund zu den in starker Verkürzung gesehenen Figuren der Nebenszenen ist nicht gerechnet. Ein paar Stufen führen von dem Vorplatz des Tempels, wo Joachim sein Opfer dargebracht hat, hinauf in die Landschaft. Der Weg geht nur wenige Schritte bileinwärts bis zu der Stelle, wo Joachim die Verkündigung des Engels empfängt. Das Maß der Raumtiefe, das durch den Wechsel der Figurengröße unzweideutig gegeben ist, bleibt unbeachtet, und gerade daß Holbein nicht einmal versucht, die Übergänge zu verschleiern, erweist deutlich das mangelnde Bewußtsein von den Forderungen des räumlich Möglichen.

Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die architektonischen Beigaben zu verstehen. Der Tempel, in dem Maria das Kind darbringt, ist nicht als der Raum gefaßt, in dem die Figuren in Wahrheit sich befinden, sondern nur ein schmaler Einblick in den Tempel wird zur Seite angefügt. Unverbunden bleiben die Motive. Immer ist der Beschauer aufgefordert, die Zusammenhänge selbst zu suchen.

Die Formengebung zeigt die ausgesprochenen Merkmale jugendlicher Unreife. Unausgeglichen sind die Kontraste des Überschweren und des allzu Dünnen, des Mächtigen und des Zierlichen. Schmal und dünn und gelenklos die Hände, beinahe verkümmert die Arme

und spindeldürr ein Bein. Dem gegenüber die in breiten Falten fallenden Gewänder, röhrenförmige Bildungen, wie sie für die Plastik der Frühzeit des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind. Die Bewegung der Einzelfigur lebt allein in den Linien des Gewandes. Die schöne Gruppe der Heimsuchung gibt ein gutes Beispiel, oder die Figur des Mannes, der im Tempelgang von links her die Stufen hinanschreitet. Die Falten des Mantels geben allein die Motive der Bewegung, und wie wenig wieder die Verbindung des Verschiedenartigen gelingt, zeigt sich darin, daß der Mann zwei Stufen zugleich nehmen muß, weil nur so genügende Bewegung den Faltenmassen mitgeteilt werden kann. Die Funktionen des Stehens und Schreitens sind nicht erfaßt, so wenig wie die des Greifens. Unsicher fahren die Hände umher, nur locker vermögen sie zu fassen.

Nicht fest auf dem Boden stehen die Menschen, sondern von einem wundervollen Fluß lang gleitender Linien sind sie getragen. Die Gewänder stoßen am Boden nicht gerade auf, sondern schwingen hier noch einmal aus. Die altertümlich steil hängenden Falten dürfen den Boden nicht berühren. Motive der Bewegung außer solchen im Sinne der Linienführung kennt Holbein nicht. Eigentliche Verkürzungen fehlen ganz. Denn die Art der Modellierung läßt nur das wahrscheinlich sein, was ganz und voll gezeigt werden kann. Von der heiligen Anna im Tempelgang ist nicht mehr da als eben der Kopf. Trennende Schichten fehlen, und nur bei kleinen Motiven ist versucht, das eine vom anderen durch kräftigen Schattenschlag zu lösen, so an Joachims Stock im Tempelgang oder am Arm des Kindes in der Geburtdarstellung.

Die streng zentral geschichtete, bewegungslose Komposition und die reliefmäßig raumlose Modellierung bestimmen den Stilcharakter der Tafeln, der Formengeschmack, der das Schwere sucht und im Zierlichen leicht allzu dünn wird, bezeichnet die Bilder als die Werke einer unausgeglichen jugendlichen Kunst.

Man muß über den hohen Grad altertümlicher Befangenheit sich klar sein, ehe man das beachtet, was in dem Weingartener Altar den eigentlichen Wert und die selbständige Sonderart ausmacht. Es ist der tiefe Einklang der Farbe und vor allem die eigen-

artige Kraft des physiognomischen Ausdrucks, die seltsam eindringliche Sprache der Köpfe, die die starke Wirkung der Bilder bedingt.

Trotz der individuellen Belebung der Typen wird man von porträthafter Ausgestaltung im eigentlichen Sinne nicht reden. Es steht ein Streben nach dem außerordentlich charakteristischen einem Hang zum ausgleichenden Idealisieren deutlich entgegen. Selbst in den eigenartigen Köpfen des Joachim und der bärtigen Priester sind die typischen Elemente der schwäbischen Formengebung noch kräftig genug. Der Frauenkopf entbehrt ganz der individuellen Durchbildung. Nicht umsonst vermeidet es Holbein, der heiligen Anna die Züge der würdigen Matrone zu geben, malt selbst dem Sinne der Geschichte entgegen ein jugendliches Antlitz, das nach der Seite des allgemein-schönen ausgedeutet werden kann. Einige der Männerköpfe geben den Gegensatz und zeugen deutlich von selbständiger Beobachtung der Natur, so der dicke Begleiter des Hohepriesters im Tempelgang. Und der Mann, der sich von rückwärts über das Geländer beugt und mit dem Blick der kleinen Maria folgt, scheint wie eine Erinnerung an die Hirtentypen des Hugo von der Goes.

So herrscht in der Typenbildung noch ein unentschlossenes Schwanken, und nur eines verbindet alle die Köpfe der Menschen, ein entschiedenes Streben nach Ausdruck. Hier liegt die Stärke der Holbeinschen Typen. Wie er etwa in der Zurückweisung des Opfers die tiefe Zerknirschung Joachims und die Schadenfreude des Mannes, der nach ihm kommt, den strengen Ernst des Priesters und die lächelnde Neugierde seines jugendlichen Begleiters darzustellen weiß, das sind eigene Gedanken, ist selbstempfundene Kunst. Das Porträthafte wird der Ausdrucksfähigkeit geopfert. Ist Joachims Kummer das eine Mal darzustellen und seine Genugtuung im anderen, so gilt dem Ausdruck der verschiedenen Seelenstimmung des Künstlers Bemühen, und er verzichtet beinahe ganz auf die Ähnlichkeit der Züge an sich.

Die eigenartige Stimmung der Köpfe weiß besser zu erzählen, als die einfachen Linien der Komposition es vermögen, und was an räumlichem Zusammenhalt fehlt, ersetzt die geschlossene Farbschicht der Bilder. Ein durchgehender, dunkler, tiefer Ton stellt die Einheit

her, und aus dem warmen Grunde leuchten die Helligkeiten, gleich dem Licht, das aus farbigem Dämmer emportaucht. Das sparsame Setzen der Helligkeitswerte ist bezeichnend für die Farbengebung der Tafeln. Das reine Weiß wird umgangen, und eine Reihe eigenartiger Farben scheint Holbein zu erfinden, um es zu ersetzen. Ein Braun im Kopftuch der Anna, ein zartes Karmin im Mantel Joachims und das Gelb des Priesters. Es ist bezeichnend, wie auch die Farbe des Mantels eine andere wird, wenn eine Figur, etwa Joachim, nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses steht. Wie der Kopf in dem neuen Zusammenhang neu erfunden wird, obgleich er denselben Menschen bezeichnet, so die Farbe des Gewandes, obwohl der gleiche Mantel an beiden Stellen gemeint ist. Auch hier ist das subjektive Moment, der Ausdruckswert, dem objektiven vorangestellt. Und zugleich ist dem schmückenden Wert der Farbe Rechnung getragen. Die Auswahl der Farben, die sich auf wenige weise beschränkt, zeugt von bewußtem Streben nach Einheit der Wirkung. Ein gleichmäßiges Leben ist in der Fläche. Wohl haftet eine Vereinheitlichung, die bis zum Eindruck des Tonigen geht, nur am farbigen Kleid der Einzelfigur. Aus in sich geschlossenen Teilen fügt sich das Ganze. Aber das Wiederholen gleicher Farben, das Gegenüberstellen komplementärer Töne verbindet das Getrennte, und das Emportauchen eines besonderen und unerwarteten Farbentones läßt nochmals alles übrige zum Einklang einer vielstimmigen Begleitung zusammengehen.

DER ALTAR DER HEILIGEN AFRA ⌘ BESTATTUNG DER HEILIGEN AFRA ⌘ KRÖNUNG MARIENS ⌘ EICHSTÄTT ⌘ KAPELLE DES ERZBISCHÖFLICHEN PALAIS ⌘ TOD MARIENS ⌘ BASEL ⌘ ÖFFENTL. KUNSTSAMMLUNG

Nr. 91

Maße der Flügel: H. 1,37 m. B. 0,71 m.

Krönung und Tod Mariens sind die ehemaligen Innenseiten der Flügel des Altars. Die Außenseiten schlossen zum Bilde der Bestattung der Afra zusammen und sind jetzt zu einer Tafel vereinigt.



Phot. Höflinger, Basel

Phot. Ostermayr, Eichstätt

AFRAALTAR

Marientod
Basel Öffentl. Kunstsammlung

Marienkrönung
Eichstätt Erzbischöfl. Palais

Das ehehmalige Schnitzwerk des Schreines ist nicht bekannt.

Die Namensinschrift steht auf dem Weihwasserkessel vorn im Bilde der Bestattung, sie lautet: Holbain Leo C O. Eine Deutung für die letzten Buchstaben kann nicht gegeben werden. Ein triftiger Grund, die Inschrift selbst anzuzweifeln, liegt jedoch nicht vor[1]).

Die Jahreszahl findet sich im Nimbus des „Sanctus Mattus" im Marientod. Die letzte Ziffer ist nicht ganz sichtbar, die Zahl aber nicht gut anders als 1495 zu lesen. Eine andere Jahreszahl, ebenfalls zum Teil verdeckt, aber anscheinend 1490 zu lesen, im Nimbus des Jacobus major, ist sicher nicht ursprünglich und schon von Woltmann (II,66) und His (Allgem. deutsche Biographie XII. 1880) mit Recht angezweifelt.

Die Bilder befanden sich ehemals in der Kapelle des Kaisheimer Hofes in Augsburg.

Als ursprünglicher Bestimmungsort kommt die Kapelle der heiligen Afra auf der Lechinsel in Augsburg in Betracht. Der zeitliche Ansatz findet hierin Bestätigung, denn es geschah damals mancherlei zum Andenken an die Heilige. Die Kapelle wurde erweitert, Burkhardt Engelberger war am Chorbau tätig. Die Anfertigung einer Altartafel wird für 1496 erwähnt[2]). Vielleicht war es eben der Altar, für den Holbein die Flügelbilder malte.

Die Komposition der drei Bilder ist durch das feste Schema der mittleren Hauptfigur und der um sie geordneten Gruppen der Nebenfiguren bestimmt.

Der Marientod muß arg gezwungen werden, um in solche Formel einzugehen. Leichter fügt sich die Marienkrönung. Hinter der Hauptfigur, die allein zu tief im Bilde versinken müßte, läßt Holbein von zwei Engeln einen langen, schmalen Teppich halten, um ihr von oben her schon den Ton zu geben. Mehr Schwierigkeiten bot

[1]) Max Bach trat neuerdings ohne Angabe eigentlicher Gründe mit der Behauptung hervor, sämtliche Gemälde Holbeins aus den Jahren von 1493—1502 seien zweifelhaft und alle Inschriften gefälscht. Erst die (nicht bezeichnete) Paulusbasilika will er als sicheres Werk anerkennen. (Arch. f. christl. Kunst XX, 40. 1902.)

[2]) Placidius Braun: Geschichte der Kirche und des Stiftes St. Ulrich und St. Afra 1817. Steichele im Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, III. 1860.

wieder das Afrabild. Daß der Sarkophag mit der Heiligen breit in die Fläche eingestellt werden muß, steht für Holbeins ganz unräumliche Denkungsart keinen Augenblick in Frage. So wird mit dem Kopfe der Heiligen das Interessenzentrum seitlich hinausgeschoben, und Holbein versucht vergeblich das Gleichgewicht zu halten, indem er drüben die Knie hochnimmt und den Mantel über den Steinrand hinbreitet. Die Klagefiguren bilden die gleichförmige Assistenz zu den Seiten und hinter dem Sarkophage. Die Tränen hier sind so unwahr wie das eilige Herantreten und die leere Beteuerungsgeste des Johannes und das gleichgültige Dabeistehen der übrigen Apostel im Marientod. Aber das eigentliche, darstellerische Problem des Afrabildes lag erst an anderer Stelle. Außer der Gruppe der Trauernden waren die Häscher zu zeigen, gesondert, und doch in der Beziehung deutlich.

Denn es galt zu schildern, wie die Heiden das Haus in Brand stecken, in dem der Bischof Dionysius, Afras Mutter Hilaria und die zwei Dienerinnen, Digna und Eunomia um den gewaltsamen Tod der Heiligen klagen. Holbein bricht drei große Fenster in die Rückwand, um die Figuren der Draußenstehenden sichtbar machen zu können. Aber diese Häscher verraten so wenig ihre besondere Bestimmung, verrichten ihr Amt mit einer so wenig gefahrdrohenden, geschäftigen Gleichgültigkeit, daß noch Woltmann ihre Tätigkeit ganz übersehen und das Bild als eine Bestattung Mariens ansprechen konnte. Sucht Holbein eine Beziehung vom einen zum anderen anzudeuten, so stehen nur drastische, handgreiflichste Mittel ihm zu Gebote. Er gibt die beiden Häscher im mittleren Fenster im Gespräch, so zwar, daß der eine im Redegestus dargestellt wird, und der Blick des Zuhörenden die Beziehung des Gesprochenen auf den Hauptvorgang andeutet.

Holbein müht sich sichtlich um die Bewältigung des darstellerischen Prolbems, aber er muß versagen, weil die Ausdeutung der räumlichen Beziehungen ihm nicht gelingt. Allein im Sinne der Flächenaufteilung ist disponiert, und wo nachträglich die raumbildenden Elemente eingeflochten werden, ergeben sich nur Unklarheiten.

So muß im Afrabilde das Haus da sein, das in Brand gesteckt werden soll, es müssen die Menschen drinnen zu sehen sein und die

draußen. Und nun ist es sehr aufschlußreich, sich im einzelnen klar zu machen, wie Holbein diesen Forderungen gerecht zu werden versucht. Mit vieler Mühe und sichtlicher Anstrengung baut er Stück um Stück, Wand für Wand und Balken für Balken, aber mit allem kommt er weder zu einem Raum, der Tiefe hat und Luft faßt, noch gibt er eigentlich mehr als das Gerüst eines Hauses und von der Decke nur gerade die Balken, die soeben von den Fackeln berührt werden. Auch über das räumliche Verhältnis der Teile zueinander ist Holbein durchaus nicht klar. Der Balken, der am oberen Bildrande entlang läuft, ist unzweideutig als vorderer Abschluß des Bildraumes zu verstehen, die Wand, die ihn zur Linken stützt, wächst darum unvermittelt nach vorn heraus, während sie im unteren Teile deutlich als weit zurückliegend gedacht ist. Ebenso sollte die Fackel, die den vorderen Balken berührt, zusammen mit ihrem Träger einer weit tieferen Raumschicht angehören. Denn wie die Architektur selbst nirgends räumlich zu Ende gedacht ist, so besteht auch keinerlei Möglichkeit einer Zusammenbeziehung der Architekturteile mit den Figurengruppen.

Weit hinter den Figuren erst steigt im Marientode der Innenraum mit dem Bett empor, der doch den Vorgang selbst zu fassen bestimmt sein sollte. So wird eins vom andern geschieden, die Figuren von den akzessorischen Dingen der Raumandeutung, und die großen tellerförmigen Nimben geben nochmals einem jeden Kopf die volle Selbständigkeit, wirken noch einmal isolierend und geben die Rückfläche, auf der sicherer als auf der wechselnden Fläche des Hintergrundes die Formen heraufmodelliert werden können.

Den Köpfen selbst fehlt individuelle Eigenart und persönliches Leben. Es sind die allgemeinen Typen der schwäbischen Schule, auf die man hier trifft. An Zeitblom denkt man bei den Köpfen Gottvaters und Christi und noch bei den Aposteln des Marientodes. An Herlen erinnern die Typen des Afrabildes. Die wenig vorspringende Nase und der überkleine Mund charakterisieren nicht nur die Frauen, sondern gleicherweise den Bischof und den Chorknaben. Aus leblosen Einzelformen zusammengefügt sind die Köpfe der Häscher.

Die Formengebung ist fest und entschieden, und auch die Farbe hat etwas scharfes und unverschmolzenes, klingt kurz und hell. Kaltes Weiß tritt auf und ein unangenehmes Violett. Jede Farbe hat volle Selbständigkeit und reinen Lokalcharakter, und eine harmonische Verarbeitung zum Ganzen ist nicht einmal versucht. Wohl hat das Bild der Bestattung durch Restauration sehr gelitten, aber das gute Verhältnis zu den besser erhaltenen Innenflügeln läßt darauf schließen, daß der Gesamteindruck noch für maßgebend genommen werden darf.

TOD DER MARIA

In Breitformat. H. 1,48 m. B. 2,27 m.

Im Besitz des Kunsthändlers F. Kleinberger in Paris. Stammt aus österreichischem Privatbesitz.

Die Namensinschrift findet sich auf dem Weihwasserkessel gleichwie im Afrabilde, und ebenso wie in diesem ein zweiter Name, dessen Bedeutung nicht klar ist[1]):

WOLFGANG PREW
MARIA HILF 14 . .
HANS HOLPAIN

Ein durch Übermalung gedeckter Sprung zieht am rechten Rande der Inschrift hin und zerstört die letzten Ziffern der Jahreszahl, nur der Rest einer 9 scheint noch kenntlich, wodurch wenigstens das Jahrzehnt bestimmt wäre.

Das Format der Tafel, die nur am unteren Rande etwas verkürzt scheint (die durchschnittenen Gewandenden weisen darauf hin) verbietet es, an eine ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem größeren Altarwerke zu denken. Es muß sich von vornherein um ein selbständiges Einzelbild gehandelt haben.

Der Erhaltungszustand des Werkes ist, abgesehen von einigen senkrechten Fugen, ein ausnehmend günstiger.

Über den zeitlichen Ansatz des Gemäldes kann ein Zweifel kaum entstehen. Sicheren Aufschluß geben schon die Typen. Diese

[1]) Ich verzichte auf alle hieran zu knüpfenden Hypothesen, für die erst die sichere Bestimmung der Persönlichkeit des Wolfgang Breu, die mir bisher nicht geglückt ist, die Unterlage geben kann.



MARIENTOD
Paris Privatbesitz

Apostel sind später entstanden als die vom Afraaltar und sicherlich früher als die von dem größeren Basler Marientode, der der Frankfurter Zeit angehört. Im einzelnen ist der Anschluß an das vorangegangene deutlicher als der an das nachfolgende. So finden sich manche Ähnlichkeiten mit der Typik des Marientodes vom Afraaltar. Und im besonderen ist die Wiederholung des Apostels, der in Trauer beide Hände an das Gesicht legt, nicht zu übersehen. Auch der Jünglingskopf des Johannes — später verliert er das Jugendliche ganz — zeigt noch die Nähe des Afraaltars.

Sehr erschwert wird der Vergleich mit anderem durch die weit größere Sorgfalt der gewiß in hohem Maße eigenhändigen Arbeit, im Gegensatz zu den breiter und mehr dekorativ behandelten Tafeln der Donaueschinger Passion, anderseits durch den Kontrast in der vorzüglichen Erhaltung des Gemäldes mit der argbeschädigten Marienbasilika.

Die Komposition wird bestimmt durch das Format des liegenden Rechtecks und nimmt dadurch eine von dem anderen Marientode des Afraaltars durchaus verschiedene Gestalt an. Die Apostel werden nicht jederseits zu einer dichtgedrängten Gruppe zusammengeschoben, sondern in Reihen nebeneinander gestellt. Zur Betonung der Mitte genügt für die breite Tafel nicht die eine Hauptfigur der Maria, sondern es wird eine ganze Gruppe deutlich herausgehoben[1]). Die 3 Apostel vornan, die 2 knieenden und der auf der Bettstufe sitzende mit der drollig vorgeschobenen Brille, geben in den hellen Farben ihrer Gewänder den emporweisenden Schräglien der langen Faltenzüge die Basis der Pyramide, die nach oben in der Gruppe Mariens und des Johannes, der ihr die Sterbekerze reicht, gipfelt. Die seitliche Verschiebung der Maria ist als eine nur scheinbare gedacht, als Ergebnis des schrägen Einblicks in den Bildraum. Es ist dies eine ganz allgemeine und immer wiederkehrende Gewohnheit der Holbeinschen Kunstsprache, nur hier in dem ausnahmsweisen Breitformat der Bildtafel besonders deutlich ausgeprägt. Auch die weiter auseinandergezogene Apostelreihe zur Linken, im Gegensatz zu der anscheinend enger zusammen-

[1]) Es erinnert dies an die gleiche Art, wie etwa in der Donaueschinger Passion eine Hauptgruppe vorn herausgelöst wird.

geschobenen rechts, ist nur so zu verstehen, und ebenso das verschobene Dreieck der Mittelgruppe. Man muß sich einige Mühe geben, sich so in das Bild hineinzusehen, wird aber dann erst das rechte Verständnis für die Absichten des Künstlers gewinnen. Und man wird, wenn man hier in dem ausgeprägtesten Beispiel einmal richtig zu sehen gelernt hat, auch leichter die vom Künstler gewollte Blickbahn in allen übrigen, ähnlich disponierten Bildern zu finden vermögen.

Allerdings bleibt Holbein selbst nicht bis zum Ende konsequent. Er hat die Empfindung, daß die Asymmetrie in den Flächenwerten seiner Gruppe des Ausgleiches bedarf und fügt in diesem Sinne die himmlischen Figuren an. Wohl steht die Richtungsachse hier oben senkrecht im Raume zu der angenommenen Mittellinie des Bildes in dem Bett der Maria, aber in der Wirkung sprechen nur die der Fläche nach symmetrisch gesetzten hellen Flecke der 2 Engel, und die der Marienfigur unten entsprechende himmlische Gruppe des Empfanges durch den Sohn.

Die Proportionen der Figuren sind im allgemeinen schwer, die Menschen gedrungen wie in allen Frühwerken Holbeins.

Die Malweise, über die das vorzügliche und wohl erhaltene Werk gute Aufschlüsse gewährt, ist breit und offen. Die Vorzeichnung ist in leichten, grauen Strichen angegeben. An vielen Stellen kann man ihre Züge durchschimmern sehen und beobachten, wie sich die endgültige Fassung von diesen ersten Linien entfernt. Eine dünne, braune Untermalung gibt die Modellierung und bleibt an vielen Stellen im Schatten unmittelbar bestehen. Mit kräftiger, heller Farbe werden die Lichter aufgesetzt. Die Haare sind gewöhnlich auf einfarbigem Grunde nur so durch Glanzlichter auf den Locken oder Strähnen angedeutet, in offenbarer Freude an dieser Methode. So ausführlich behandelte, große Lockenperücken kommen sonst kaum vor. Schon in der Donaueschinger Passion ist das gleiche Kunstmittel breiter und weniger peinlich gehandhabt, um später, zumal in der Frankfurter Zeit, nochmals weitere Ausbildung zu erfahren.

Im Inkarnat werden starke Unterscheidungen gemacht mit offenbarer Absicht auf Charakterisierung des Menschen. Paulus hat

eine gelbliche, bleiche Gesichtsfarbe, Petrus ein frisches Rosa, der im roten Mantel zur Rechten: braun (die Schatten haben hier keine eigene Farbe, sondern sind mit ebenfalls braunen Tupfen angedeutet), der mit der Brille vorn am Bett: aschgrau. Das Unvermittelte in dem Nebeneinander des Verschiedenen weist auch hier wieder auf den Charakter des Frühwerkes.

Die farbige Haltung ist im ganzen sehr hell, die Farben im einzelnen kräftig und selbständig, ohne tonige Vermittlung. Der ursprüngliche Eindruck des Afraaltars, von dem nur der Marientod einen befriedigenden Erhaltungszustand aufweist, kann von hier aus am besten beurteilt werden. In der Disposition der Farben sind die Helligkeitsakzente von den eigentlichen Farbwerten zu scheiden. Die 3 Apostel vorn, die die Mittelgruppe herauszuheben bestimmt sind, werden in helle Farben gekleidet, Mäntel von lichtem Blau, Blaugrau, Elfenbeingelb (die Farben der Donaueschinger Passion!) und wiederum in hellem Blau die 2 symmetrischen Flecken der schwebenden Engel droben. Rot, Grün, Blau in gewohntem Wechsel und Gegenüberstellung herrschen im übrigen. Gleichwie im Afraaltar, so fehlt es auch hier an eigenen, besonderen Noten, wie sie schon in dem Frühwerke des Weingartener Altars aufgetreten waren.

DIE MARIENBASILIKA ⌧ AUGSBURG ⌧ GEMÄLDE-GALERIE Nr. 62—64

H. 2,33 m. B. 3,37 m.

Bezeichnet auf einer Inschrifttafel an der Außenwand der Kirche: „Maria Major 1499", noch einmal die Jahreszahl 1499 und der Name Hans Holbain auf den zwei Glocken oben im Turm und endlich ein H auf einem der Grabsteine, die den Friedhof rings um die Kirche bezeichnen.

Sandrart erwähnt eine „Historie mit einer Glocken", worunter vielleicht die Marienbasilika zu verstehen ist, deren zusammenhängende Bedeutung er offenbar nicht mehr erkannte.

Die Tafel war für eines der spitzbogigen Wandfelder des Kreuzganges im Augsburger Katharinenkloster bestimmt. Hieraus erklärt sich die besondere Bildform. Zum Verständnis des Inhalts

der Darstellung ist es notwendig, auf die Geschichte des Auftrages selbst einzugehen[1]).

Der Beichtvater des Klosters hatte im Jahre 1484 in Rom von Papst Innocenz VII. die besondere Gnade erwirkt, „das die pryorin und ain yegliche fravw oder swester alle die gnad und ablasz der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so man haymsuchen ist die syben hauptkirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymsuchen und anders unnd damit sy der gnad und ablasz tailhaftig werden die den Kirchen geben sind". Bedingung dafür war, daß „ein yegliche insonderheit andechtlich haymsucht drey stet in diesem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet sind oder werden und an yeglicher der drey stet dreyn pater noster und dreyn Aue maria betet"[2]).

Durch diese Gnadenverleihung war das Augsburger Frauenkloster mit den Vorrechten der Hauptstadt der Christenheit selbst ausgezeichnet, und es ist wohl begreiflich, daß die Nonnen den Wunsch hegten, auch äußere Zeichen der besonderen Stellung ihres Stiftes zu besitzen. So erklärt sich die merkwürdige Aufgabe, die sie den Künstlern stellten, ihnen Bilder zu malen, die die Orte der Andacht bezeichnen und die 7 Hauptkirchen der Stadt Rom vertreten sollten[3]).

Im Kloster selbst wurden in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts umfangreiche Neubauten vorgenommen, die Burckhardt

[1]) Ausführliche Angaben hierzu in: Weis-Liebersdorf: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst (1901).

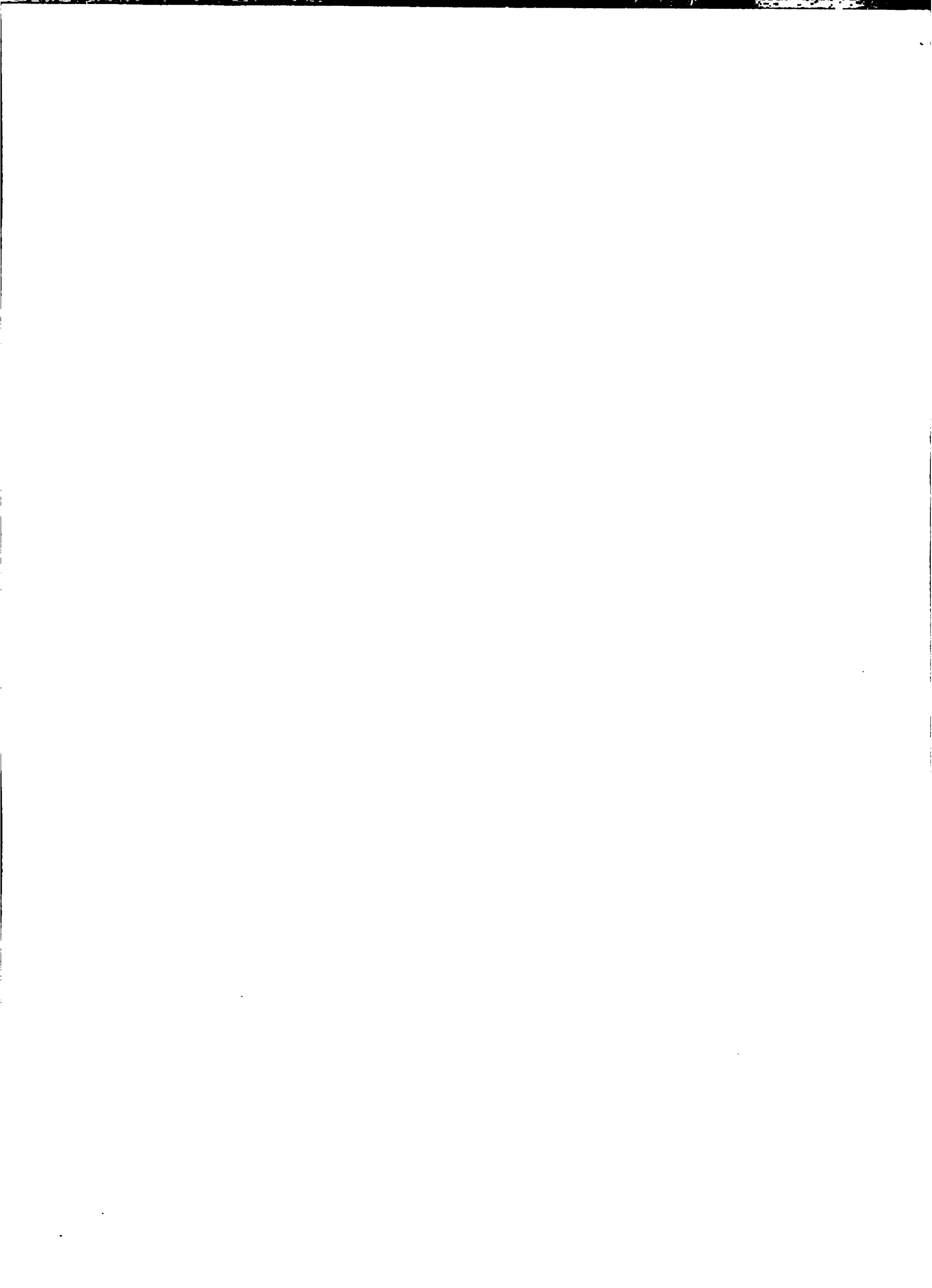
[2]) Aus einem Manuskript auf Pergament im Maximiliansmuseum in Augsburg. Im ganzen abgedruckt bei Woltmann II, 26 und Weis-Liebersdorf. l. c. S. 29.

[3]) Es sind Stiftungen reicher Insassinnen des Klosters, die sich folgendermaßen verteilen: Holbeins Marienbasilika 1499 von Dorothea Rehlingen um 60 Gulden gestiftet, Burgkmairs Petersbasilika 1501 von Anna Riedler um 45 Gulden und von derselben 1502 dessen Lateransbasilika mit 54 oder 64 Gulden bezahlt. Im gleichen Jahre malte der unbekannte Meister L. F. (Leo Frass?) seine Tafel mit den Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano, die Stifterin war Helena Rebhun, der Preis 60 Gulden. Von den beiden noch fehlenden Bildern berichten die Annalen des Klosters (abgedruckt, mit Gegenüberstellung der zuerst bekannt gewordenen Eignerschen Fälschungen, bei Woltmann II, 27): „Item Veronika Welserin, hat lassen Zwu taffeln machen, die ainen von Heillig Creiz, die andre von Sanct Pauls haben gestandtn: mit allem dingen 187 gulden." Holbein malte die Paulusbasilika und Burgkmair die Basilika Santa Croce, die mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet ist.



Phot. Hoefle, Augsburg

MARIENBASILIKA
Augsburg Museum



Engelberg leitete, und sogleich mit Beginn der Bautätigkeit muß auch an Holbein der erste Auftrag ergangen sein.

Ein schwerfälliger Ernst zeichnet die mit mächtigen Figuren gefüllte große Tafel der Marienbasilika aus. Gotisches Stangenwerk zerlegt in zwei senkrechten und einer wagrechten Teilung die Tafel in sechs Felder. In der Mitte oben sieht man die Krönung Mariens durch die heilige Dreieinigkeit. Darunter lagert schwer und ernst die Kirche, nicht im Gedanken an ein Abbild der wirklichen, römischen Basilika gestaltet, sondern nur ein Symbol dessen, was Aufgabe der Darstellung war. Im linken Seitenfeld unten noch einmal eine Mariendarstellung: die Anbetung des Kindes, und gegen über zur Rechten: das Martyrium der heiligen Dorothea, der Namenspatronin der Stifterin, die denn selbst hier auch ihren Platz gefunden[1]).

Es bleiben die seitlichen Dreiecksfelder der oberen Reihe, die aber erhebliche Veränderungen erfahren haben und in ihrem jetzigen Zustand den Charakter des Werkes aufs schwerste beeinträchtigen. Unmöglich lassen sich die drei Engel jeder Seite, die so merkwürdig leicht schweben, so elegant und flüssig gestaltet sind, mit der strengen und altertümlichen Art der Tafel sonst in Einklang bringen. Und hat man erst einmal Verdacht geschöpft und prüft näher, so entdeckt man die Konturen zweier großer Wappen unter diesen Engeln, die sich deutlich noch verfolgen lassen und ursprünglich die Felder in ihrer ganzen Ausdehnung füllten[2]). An dieser Tatsache selbst kann ein Zweifel nicht bestehen, und es bleibt nur die Frage, wann die Änderung vorgenommen wurde, ob schon während der Arbeit oder doch bald nach der ersten Fertigstellung der Tafel und also von Holbein selbst. Beide Möglichkeiten sind abzuweisen, denn man wird in der gesamten Entwicklung Holbeins für diese

[1]) Ein kleines Wappen neben ihr ist mit der grünbraunen Farbe des Bodens nur roh zugestrichen.

[2]) Im Katalog der Galerie findet sich zu Nr. 63 (Geburt Christi) die merkwürdige Notiz: „Im Abschnitt oberhalb drei . . . Engel, deren oberster harfenspielend der Krönung Mariae zugewandt und an die Stelle des vorher hier befindlichen Wappens der Rehlinger gesetzt ist." Und ähnlich zu No. 64 (Enthauptung der Dorothea): „Drei Engel, von welchen der oberste an die Stelle eines Wappens getreten ist."

sehr flüssig erfundenen, räumlich gesehenen, außerordentlich zierlichen Figürchen vergebens eine Stelle suchen. Man muß auf Einzelmotive achten, wie etwa bei dem Engel oberhalb des Joseph die eine Hand von rückwärts zum Vorschein kommt und doch in sicherem Zusammenhang mit dem Körper, obwohl der zugehörige Arm nicht selbst gezeigt ist. So feine und nach allen Richtungen bewegliche Hände hat Holbein nicht gezeichnet. Die Flügel besitzen eine Fülle des Gefieders, eine nervige Schwungkraft, die Holbein niemals kennt. Diese Flügel tragen wirklich, und diese Engel schweben frei im Raum, haften nicht fest an der Fläche. Nicht starr und befangen oder überhastig, sondern ruhig und sicher in der Bewegung. Zierlich und auch in der Empfindung so graziös, daß nicht nur der Gedanke an die besondere Kunstweise des alten Holbein, sondern an eine so altertümliche Kunststufe überhaupt ausgeschlossen erscheint[1]). Auch in dem Materialcharakter der Farbe sind die Engel deutlich von den übrigen Teilen der Tafel unterschieden[2]).

Für Holbeins eigene Engel bietet sich in der Gruppe oberhalb des Joseph ein guter Vergleich. Eng und unbequem in der Anordnung, in gewohnter flächiger Entwicklung, stockend in der Bewegung, ängstlich im Ausdruck des Singens, die Gewänder nicht in weitauslaufenden Linien und räumlich erfundenen Faltenmotiven, die man mit der Hand greifen und abtasten kann, sondern in der rein ornamentalen Art, wie sie auf der Grundlage eines linearen Gerüstes gewonnen wird. So auch die Haare nicht als Masse gegeben, sondern nur farbig angedeutet. Es ist kaum nötig, die Kennzeichen zu mehren, den Vergleich der Hände im Einzelnen durchzuführen oder auf die dünnen und spitzigen Flügel hinzuweisen. Es ist ohne weiteres klar, daß das eine und das andere

[1]) Die Art, wie die Engel aus dem Dunkel des Hintergrundes herausgearbeitet sind, findet eine Parallele in Apts Augsburger Kreuzigungsbild. Im Gegensatz dazu findet man bei Holbein stets ein Absetzen in scharfen Konturen.

[2]) Bei dem schlechten Erhaltungszustand der Tafel können solche Schlüsse nur mit aller Vorsicht gezogen werden, doch kann es sich gerade bei den Engeln schwerlich um Übermalung schon vorhanden gewesener Figuren handeln, da die Farbschicht so dünn ist, daß unter dem Gewand des Engels ganz links ein Muster zum Vorschein kommt, das offenbar noch dem darunter befindlichen Wappen angehört.

nicht zusammen gehören kann[1]). Und wendet man den Blick wieder vom Einzelnen zurück auf das Ganze, sieht die schwere Art der Teilung, die in der unteren Reihe die gedrückten Quadrate bildet, den würdevollen Ernst der großen Figuren und die breiten, plastisch starken Spruchbänder, so muß man selbst eine andere und tektonisch strengere Füllung der oberen Dreiecksfelder fordern, als sie die leicht und zufällig hingesetzten Engel ergeben. Man verlangt die mächtigen Wappen wieder, die so gut zu dem altertümlich schweren und charaktervollen Ernst der Tafel stimmten.

Eng und knapp sind die Füllungen der Felder in ihre Rahmen eingespannt. Zu der Krönung und der Enthauptung der Dorothea haben sich Vorzeichnungen noch erhalten[2]). Man kann da deutlich, zumal in der Zeichnung des Martyriums, noch verfolgen, wie alles leichter und beweglicher gewesen. Vor der großen Fläche erst findet Holbein den Stil, den er braucht, nimmt die Richtungen steiler und die Bewegungen härter, ersetzt die zwei schwebenden Engel und den flatternden Schleier durch die schweren Spruchbänder. Drüben in der Geburtsszene dürfen die Engel nicht fehlen[3]), aber sie werden eng der rahmenden Bogenlinie angeschlossen, zusammengedrängt und in der Absicht auf Geschlossenheit der Masse unverkennbar. Auch die Kirche muß sich in ihrem Volumen dem Felde einfügen, in dem sie Platz findet, die Türme dürfen sich nicht frei entwickeln, sondern sie bleiben kurz und stumpf.

Nur mit den Rücksichten flächenhafter Aufteilung rechnet die

[1]) Nur auf eine Schwierigkeit ist hinzuweisen, daß nämlich der Engel ganz links, als Verkündigungsengel, mit den Hirten, die rückwärts an der Mauer der Stallruine stehen, in Beziehung gesetzt ist. Es geht nicht an, diese Hirten ebenfalls zu eliminieren. Ein kleiner Zug, daß nämlich die Spitze des Stabes, den der Linksstehende hält, oberhalb des rahmenden Maßwerkbogens erscheint, entspricht ganz den Gewohnheiten Holbeins selbst, und ein Späterer wäre kaum auf solche Besonderheit verfallen. (Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Professor Voll). Außerdem kehrt die seltsame Kopfbildung des Hirten rechts in genau entsprechender Form in der Geburtszene des Kaisheimer Altars wieder. So wird man nicht umhin können, die Hirten, die auch sonst durchaus unverdächtig sind, anzuerkennen, aber lieber auf den zugehörigen Engel überhaupt zu verzichten haben, als den jetzt vorhandenen für ursprünglich hinzunehmen.

[2]) Verz. Nr. 8. 9.

[3]) Sie stammen, stark verändert zwar, doch noch immer kenntlich, aus Schongauers Stich der Geburt Christi (B. 4).

Komposition. Eine mittlere Vertikale wird zur Hauptlinie des Bildes. Unten folgt ihr der Turm der Kirche, nur so ist die sonderbare Stellung über dem dritten Kompartiment des Seitenschiffes zu erklären. Um den architektonischen Sinn sorgte Holbein sich nicht. Oben ist in der gleichen Mittelvertikale allein das Motiv der Marienkrönung beschlossen. Man begreift es, warum Holbein die ungewöhnlichere Form der Krönung durch die Dreieinigkeit wählte, denn sie gab ihm die Möglichkeit, die Mittellinie zur allein beherrschenden zu machen. Die Seitenfiguren bleiben unbetont und geben nur noch die symmetrische Begleitung.

Die Form der Tafel mit dem starken Ansteigen von den Seiten zur Mitte scheint zu einer streng tektonischen Behandlung aufzufordern. Aber Holbein selbst gab später so ganz andere Lösungen der Aufgabe, daß man ein Recht hat, das starke Zusammenfassen zu weithin sprechender, einheitlicher Wirkung als eine Äußerung bewußten, künstlerischen Wollens anzusehen.

Alle Möglichkeiten räumlichen Daseins sind außer Acht gelassen. In der einen, vordersten Schicht bleiben alle Figuren befangen. Der gleichförmig dunkle (ehemals blaue) Hintergrund wird mit goldenen Sternen ausgesetzt, die nochmals deutlicher den Charakter der zusammenhängenden Grundfläche des Reliefs ins Gefühl bringen. Von Andeutungen der besonderen Örtlichkeit gibt Holbein nur das unumgänglichste, das Stück einer Mauer, das den Stall bezeichnet, in dem das Christuskind geboren ward. Aber mit räumlichen Möglichkeiten ist auch hier nicht gerechnet, und die zwei Säulen dienen nur der Figur der Maria zum Halt.

Die Köpfe folgen einem idealen Kanon. Von Naturnähe ist nichts zu spüren. Das Streben geht auf das Anmutige und Schöne aber die Typen bleiben ausdruckslos und leer. Es scheint charakteristisch, daß Holbein für die Darstellung der Dreieinigkeit die Form des dreimal wiederholten Christustypus wählt, und auf den gleichen Grundlagen eines allgemeinen Schönheitsideals ist der Marienkopf gebildet. Nicht auf die Wirkung des Einzelnen ist es abgesehen, sondern auf den Zusammenschluß zum starken Eindruck des Ganzen.

Und auch die Farbengebung dient solcher Vereinheitlichung. Was die Tafel einmal farbig bedeutete kann nur noch erschlossen werden, denn der jetzige Eindruck darf nur in sehr bedingtem Sinne für maßgebend gelten. Der ehemals dunkelblaue Grund hat heut einen schmutzig grünschwarzen Ton, und auch die übrigen Farben sind durch Übermalung und natürliche Verderbnis arg geschädigt. Es kommen dazu die einschneidenden Veränderungen in den oberen Seitenfeldern, in denen die Wappen früher sicherlich farbig energischer mitsprachen als die im ganzen flau wirkenden Engel jetzt. Rote und braunrote Töne, zusammengehalten durch den gemeinsamen, dunkelblauen Grund, müssen den Eindruck bestimmt haben. Aus dem Dunkel steigen die Helligkeiten empor, die das tonige Weiß im Mantel Mariens oben in der Mitte beherrscht, von weither den Blick auf sich ziehend.

DIE KLEINE NÜRNBERGER MADONNA ꕤ
NÜRNBERG ꕤ GERMAN. MUSEUM Nr. 163

H. 0,46 m. B. 0,32 m.

Auf der Vase in der linken, unteren Ecke: Hans Holbon 1499.

Der Katalog der Gemälde (3. Aufl. 1893) gibt an:

„In den oberen Ecken die Wappen der Augsburger Familien Gossenbrot und Eggenberger, wonach Gregor Gossenbrot († 1502) und dessen Gemahlin Radegund Eggenberger die Besteller sein müssen."

„Angeblich aus Kaisheim stammend."

Die Engel stehen in Beziehung zu einer Zeichnung in Basel (Verz. No. 21), die, wie Daniel Burckhardt (Jahrb d. preuß. Kunstsamml. XIII, 137. 1892) nachwies, auch für das größere Nürnberger Madonnenbild nochmals Verwendung fand[1]).

Das kleine Bild gibt den Eindruck hoher Befangenheit. Die Formengebung ist außerordentlich schwer. Etwas steinern lastendes haben die Falten der Gewänder, wie die breite Mantelfläche vor den Knieen steil abwärts drängt. Und das stimmt gut zu dem

[1]) Vgl. Anhang Nr. III.

mittelalterlich engen Zueinanderstreben von Mutter und Kind, der Art, wie die Silhouette hoch hinaufgeführt wird, daß nirgends ein Stück offener Raum bleibt, ein Stück freier Luft zum Atemholen. Auch die ungefüge Schwere des Steinthrones gehört mit zu diesem Eindruck.

Flacher Goldgrund ersetzt eine Andeutung des Raumes, und eine Zusammenbeziehung der isolierten Motive bleibt aus, weil es an räumlichem Dasein fehlt.

Der Kopf der Maria hat wenig individuelles Leben, mehr das Kind, das dem des Dorotheenmartyriums in der Marienbasilika gleicht. Und eigenartig wirkt in der altertümlich ernsten Umgebung zumal der bizarre Kopf des Engels zur Linken.

Es scheinen sich hier verschiedene Richtungen zu kreuzen, doch geht es nicht an, etwa zwei Hände zu scheiden. Es handelt sich um gegensätzliche Strömungen innerhalb der Kunst Holbeins selbst.

In der Farbengebung ist das Karminrot des Mantels beherrschend. Es steht auf dem Dunkelblau des Kleides, und beide Farben werden im Bilde weitergeführt. Rot kehrt in den Tupfen wieder, mit denen der goldene Grund ausgesetzt ist.

DER VETTEREPITAPH ▭ AUGSBURG ▭ GALERIE Nr. 61

H. 1,76 m. B. 2,67 m.

Eine Inschrifttafel gibt die Jahreszahl: „Anno domini MCCCC und LXXXXVIIII jar war daz gemacht"; und auf dem Rahmen die Umschrift: „Anno dm 1496 jar an sant barbara tag starb die gaistlich fraw fronicka feterin der got gnad. — Anno dm 1499 jar an sant edward tag starb die gaistlich fraw cristina feterin der got gnad. — Valburg vöterin MCCCCC."

Die spitzbogige Form der Tafel erklärt sich, wie bei der Marienbasilika, aus der Bestimmung für ein Wandfeld des Kreuzganges im Katharinenkloster, denn dieser diente zugleich als Begräbnisstätte, und an einer der Rückwände, zwischen den Schildbogen des Gewölbes fand darum auch die Gedächtnistafel ihren Platz.

Eine vorzügliche, eigenhändige Vorzeichnung für die Tafel ist in Basel erhalten (U I, 17). Die Ausführung im Gemälde scheint so



Phot. Hoefle, Augsburg

MARIA MIT KIND
Nürnberg German. Museum



gut wie ganz Gesellenhänden überlassen geblieben zu sein. Der ausbedungene Preis war ein geringer (26 Gulden).

Durch zwei wagerechte und vier senkrechte Teilungslinien ist die große Fläche in sieben annähernd quadratische Bildfelder zerlegt. Ganz oben findet eine Marienkrönung Platz, in den beiden unteren Reihen sechs Szenen der Passion, merkwürdig in der Anordnung, da nicht nach dem Inhalt, sondern nach formalen Motiven gruppiert wird. Einerseits sind Fragen der Gesamtkomposition hier maßgebend geworden — die Kreuzigung mit ihrer natürlichen, mittleren Vertikalaxe wird in die Mitte genommen — andererseits sind der durchlaufenden Bodenfläche zu Liebe die Szenen, die im Freien spielen, in einer Reihe zusammengenommen, und in der anderen die Szenen im Richthause mit seinem getäfelten Boden. So steht nebeneinander oben die Geißelung, Dornenkrönung und Händewaschung des Pilatus, unten der Ölberg, die Kreuzigung und Kreuztragung.

Die rein zentrale Richtung der einzelnen Kompositionen, der Verzicht auf jegliche Raumdarstellung und der einheitlich blaue Grund charakterisieren das Werk, für dessen Ausführung im einzelnen der Meister nur in sehr bedingtem Maße verantwortlich gemacht werden kann, und das für uns seinen Hauptwert darin besitzt, daß es den ersten Hinweis für die zeitliche Einordnung der weit bedeutenderen Passionsreihe in Donaueschingen darbietet.

DIE DONAUESCHINGER PASSION ❧ DONAUESCHINGEN ❧ FÜRSTLICHE GEMÄLDEGALERIE Nr. 43—54

Jede Tafel H. 0,88 m. B. 0,86 m.

Zum Teil publiziert von Anton Springer: Hans Holbeins Passionsbilder in der Galerie des Fürsten Carl Egon von Fürstenberg (Nürnberg. Soldan).

Auf dem Sargophag des Auferstehungsbildes ein doppeltes H. Keine Jahreszahl.

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung und Bestimmung der Tafeln geht man am besten von der Tatsache des Farbenwechsels in der Mitte der Reihe aus, daß nämlich die ersten

6 Tafeln ein bläuliches Stahlgrau, die letzten 6 ein bräunliches Elfenbeinfarben als Hauptton haben.

Man findet eine zureichende Erklärung hierfür nur, wenn man annimmt, daß es sich um Außen- und Innenseiten von Altarflügeln handelte. Es entfallen demnach auf jeden Flügel 3 gleichgroße Tafeln, die sich nur übereinander geordnet zu einem Ganzen verbunden denken lassen. So wird man darauf geführt, einen verhältnismäßig schmalen und hohen Altarschrein zu ergänzen. Die Anordnung der Tafeln ist im einzelnen am besten so zu denken, daß immer zwei aufeinanderfolgende Szenen sich seitlich gegenüberstanden. Für die perspektivische Verschiebung der Bodenmusterlinien ist nur auf diese Weise ein plausibles Verhältnis zu erfinden. Demnach enthielt die Außenseite des linken Flügels den Ölberg, die Vorführung vor Kaiphas und die Dornenkrönung, der rechte Flügel gegenüber den Judaskuß, die Geißelung und den Ecce homo. Innen zur Linken die Händewaschung des Pilatus, die Kreuzanheftung und Grablegung, rechts die Kreuztragung, Kreuzabnahme und Auferstehung.

Im Schrein ist mit Wahrscheinlichkeit eine Kreuzigungsgruppe zu ergänzen.

Die Kompositionen der Gemälde haben sich auch in einer Folge von Feder-Tusch-Zeichnungen des Basler Kabinetts erhalten (Verz. No. 243—253. Die Auferstehung fehlt hier), doch handelt es sich nur um schwache Nachzeichnungen aus Holbeins Werkstatt.

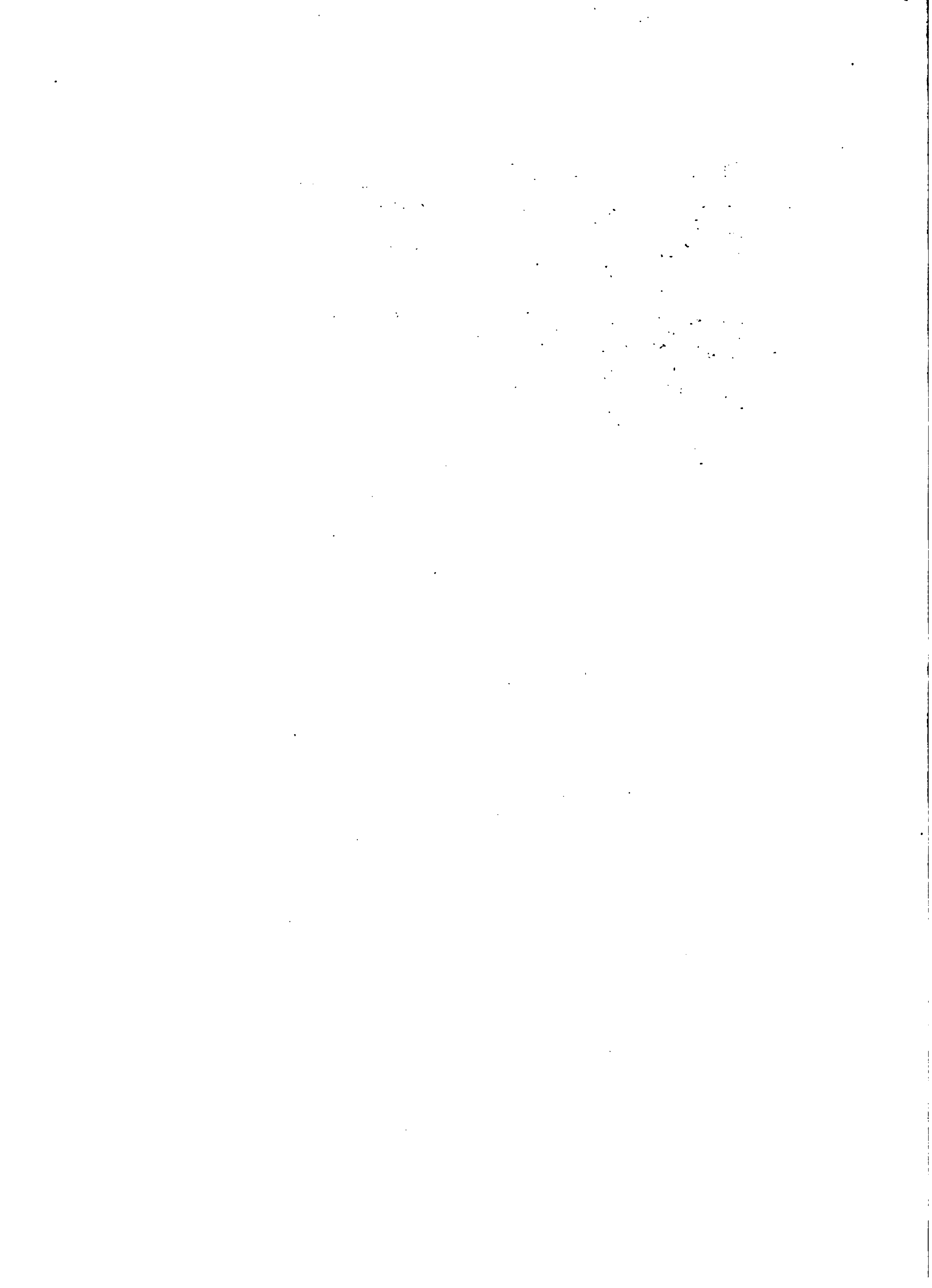
An eine Datierung der Folge wurde bisher noch kaum ernstlich gedacht. Springer nahm das Jahr 1503 an, im wesentlichen auf Grund einer keineswegs überzeugenden Ähnlichkeit des Knaben im Ecce-homo-bilde mit dem kleinen Ambrosius auf der Paulusbasilika von 1504. Er fühlte wohl selbst das unbefriedigende seines Zeitansatzes, wenn er Holbein, wie „fast allen Künstlern der damaligen Zeit" eine „Entwicklung in gerader Linie" absprechen zu müssen glaubte. — Stoedtner schließt sich Springers Datierung an, glaubt aber Holbein die Verantwortung für die ganze Folge nehmen zu können, indem er sie für Werkstattarbeit erklärt. — Woltmann bespricht die Donaueschinger Passion im Anschluß an die in Frank-



Phot. Hoefle, Augsburg

GEBET AM OELBERG — GEISSELUNG

Donaueschingen Fürstl. Gemäldegalerie





Phot. Hoefle, Augsburg

KREUZABNAHME AUFERSTEHUNG

Donaueschingen Fürstl. Gemäldegalerie

furt. — Janitschek meint, sie gehöre dem Stile nach zum Kaisheimer Altar.

Der erste sichere Anhalt für den zeitlichen Ansatz der Folge ergibt sich aus der weitgehenden Übereinstimmung der Ölbergdarstellung hier mit der des Vetterepitaphs.

Die Gruppe der zwei schlafenden Jünger zur Linken ist beide Male vollkommen identisch, die Figur Christi ebenfalls sehr ähnlich, und nur die Seiten vertauscht, selbst bis in die Bildung der Einzelform, der Felsen, des Kelches, des Schwertgriffes in der Hand des Petrus erstreckt sich die Übereinstimmung. Es handelt sich sicherlich nicht um zufällige Wiederholungen, sondern um zwei einander zeitlich nahe stehende Bearbeitungen des gleichen Themas. Wir werden in der Folgezeit Ölbergdarstellungen kennen lernen, die sich rasch von dieser ersten Fassung entfernen. Dieser Hinweis auf einen zeitlichen Ansatz um das Jahr 1499 findet seine volle Bestätigung in der allgemeinen, stilistischen Haltung der Donaueschinger Folge.

Die Bildform selbst kann als ein erstes Symptom genommen werden, das niedere und gedrückt wirkende Quadrat, das Holbein wählt[1]) und das die gleiche Gesinnung verrät wie die Aufteilung des Vetterepitaphs oder die Abmessung der niederen Flächen der unteren Reihe der Marienbasilika. Und die schwere Belastung der Fläche mit den körperhaft, stark plastischen Figuren entspricht wiederum ganz der Art der Marienbasilika.

Auch die unräumliche Anlage und der gleichförmig dunkelblaue Grund ist allen Werken dieser Zeit gemeinsam. Das Stück einer Mauer, die Säule der Geißelung, der Thron, auf dem Pilatus oder Kaiphas sitzt, geben die einzigen Andeutungen der Örtlichkeit, und wie im Vetterepitaph wird die schmale Bodenfläche mit einem Fliesenmuster oder ein paar großen Grasbüscheln als „drinnen" oder als „draußen" charakterisiert. Und ist einmal die Miteinbeziehung einer zweiten Szene im Hintergrunde durch das Thema notwendig gefordert, wie in der Darstellung des Ölberges, wo man die Häscher in der Ferne schon sehen soll, so geht Holbein wieder

[1]) Aus der Form des Altars, wie wir ihn zu rekonstruieren versuchten, geht hervor, daß diese Bildform nicht schon in den Bedingungen der Aufgabe gegeben war.

nicht anders vor als der Reliefplastiker im gleichen Falle, schließt seinen Vordergrund durch entsprechende Anordnung der Bodenlinien rasch ab und modelliert die in der Entfernung gedachte Figurengruppe in kleinerem Maßstab zwar, aber in gleicher Höhe dem einheitlichen Grunde auf. Es fehlt jede Raumtiefe und damit auch das Mittel, die Gruppen nach der Tiefe zu verschränken. Darum löst Holbein eine vordere Figurenschicht heraus, die immer alles Wesentliche schon enthält, und die sich reinlich abtrennen läßt von dem, was nur zwischen hinein geschoben ist zum Zwecke der dichten Besetzung der Fläche. An seelischem Gehalt, an Ausdeutung des innerlichen Wesens eines Vorgangs findet man wenig, aber die äußere Deutlichkeit des Geschehens spricht stark und weithin. Streng zentrale Anordnung ist das Hauptmittel der Darstellung. Die Figur Christi wird in die Mittelaxe der vordersten Bildzone eingestellt, und gerade in der Einfachheit der rein reliefmäßigen Schichtung erzielt Holbein zuweilen eine merkwürdig eindrückliche Wirkung. So in dem Augenblick vor der Anheftung an das Kreuz, wo Christus erbarmungswürdig dasitzt, und doch in der Art, wie er von jeder Überschneidung frei bleibt vortrefflich herausgearbeitet ist und das Ganze beherrscht[1]).

Naturfern sind die Typen und die Mannigfaltigkeit des Häßlichen in den Köpfen der Häscher ist nur eine scheinbare. Denn es sind nicht gesehene Menschen, sondern erdachte Zerrbilder. Aus einem geringen Formenvorrat werden die immer ähnlichen Einzelteile gewählt, die niedere Stirn, die breite oder stark gebogene Nase,

[1]) Über die Beziehungen der Christusfigur zu einer Zeichnung, die mit Schongauer in Verbindung zu bringen ist, vgl. Anhang Nr. II.

Die Christusfigur der Geißelung ist möglicherweise eine Erinnerung an den Sebastian des Hausbuchmeisters (Lehrs Nr. 43). Allerdings wäre das Motiv frei umgewertet, aus ruhigem Stehen heftige Bewegung geworden.

Es kann bei dieser Gelegenheit auf die merkwürdige Hypothese verwiesen werden, die Fr. Lippmann in der Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin am 26. 1. 1894 vortrug, daß der Hausbuchmeister mit Holbein identisch sei. Ein erster Zweifel ward ausgesprochen in der Kunstchronik V, Nr. 20, 1894, dann von Singer im Repertor. XVII, 165 (Besprechung von Lippmanns Handbuch des Kupferstichs, in das die Hypothese ebenfalls Aufnahme fand) und Friedlaender Repertor. XVII, 270. 1894.

Lippmanns Annahme, die berechtigterweise von vornherein wenig Anklang fand, braucht heute kaum mehr im einzelnen widerlegt zu werden.

die eingefallenen oder aufgedunsenen Wangen, die schmalen Augenlider, der verzerrte oder wüst aufgerissene Mund. Alle Gegensätze dessen, was für edel gilt, werden gehäuft und zusammengefügt, und der Christustypus, der den unmittelbaren Anschluß an den der Dreieinigkeit von der Marienbasilika erkennen läßt, bedeutet nur den Gegenpol der typischen Schönheit. Die hohe Stirn, der schmale Mund mit den eingezogenen Winkeln, die rundlichen Wangen, der kurze, am Kinn in zwei kleine Spitzen auslaufende Bart, der schmale Scheitel und das lange, schlichte Haar, all das wiederholt sich Zug um Zug, und der Ausdruck ist nicht in den Formen selbst gesucht, sondern in dem Kontrast gegen das Niedere und Häßliche und in der Einstellung des Kopfes, die die reine Vertikale sucht, um das Unbewegte, Stille des Einen mitten in all dem lauten Toben eindrücklich zu machen.

Die farbige Anlage der Bilder verdient in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung. Zunächst ist, wenn die im Eingang versuchte Rekonstruktion des Altarwerks das richtige trifft, die auffällige Tatsache, daß nicht nur die Außenseiten, sondern ebenso die Innenseiten der Flügel als Grisaillen behandelt sind, hervorzuheben. Was in den vielen Fällen, wo es sich um die oft sehr nachlässig behandelten Außenseiten der Altarflügel handelt, nur einen allgemeinen Brauch bedeutet, scheint hier die Äußerung eines besonderen, künstlerischen Wollens. Und die eigentliche Art der Holbeinschen Grisaillen spricht ebenfalls für das sichere Abzielen auf eine bestimmte Art der Wirkung.

Holbein geht nicht von der Voraussetzung eigentlicher Farblosigkeit aus, sondern verzichtet nur für die Gewänder auf die gewohnte Lokalfarbe, legt sie alle blaugrau an oder alle elfenbeingelb, und er findet so ein wahrhaft radikales Mittel farbiger Vereinheitlichung. Alles übrige bleibt farbig, aber daß es nicht viel ist, begreift man bei Holbeins Art der vollen Besetzung der Fläche mit den dicht gedrängten Figurengruppen. Und die Macht der Lokalfarbe ist auch hier gebrochen. Man muß ins einzelne gehen, muß bemerkt haben, wie die grauen Haare der alten Männer mit rein blauen Lichtern gehöht sind, um zu begreifen, wie bewußt der Künstler der einen Wirkung nachgeht, wie sicher er das Ganze

dem einen, bestimmenden Hauptton unterordnet. Nur die Gesichter bleiben isoliert in ihrer unveränderten Hautfarbe, und das altertümlich Starre der Bilder ist nicht zuletzt in diesem ungelösten Widerspruch begründet.

DER SCHMERZENSMANN

H. 0,67 m. B. 0,55 m.

Straßburg. Städtische Gemäldesammlung.

Katalog (1903) Nr. 9b. „Erworben durch Vermittlung von Hofantiquar J. Böhler in München aus Privatbesitz in Landshut."

Das Bild steht in jeder Hinsicht der Donaueschinger Passion unmittelbar nahe, und andererseits findet in dem sicheren Charakter der Tafel als Jugendwerk der zeitliche Ansatz dieser Folge selbst nochmals die beste Bestätigung. Hält man etwa den Christus der Dornenkrönung in Donaueschingen neben das Straßburger Bild, so findet man fast Zug um Zug eine Wiederholung. Bis in den Schnitt der Augenlider und die besondere Bildung der wenig an Formen der Natur gemahnenden Dornenkrone erstreckt sich die Übereinstimmung. Auch der trotz der Abmagerung noch etwas weichliche Thorax, die kraftlosen Arme, die schmalen, gelenklosen Finger erweisen sich leicht als Holbeinsche Eigenart.

Die Malweise stimmt mit anderen, gesicherten Werken der Zeit gut überein. Die sorgfältig behandelte Tafel bietet neben den mehr breit und dekorativ angelegten Gemälden in Donaueschingen eine sehr willkommene Bereicherung unserer Vorstellung von der Kunst des alten Holbein in ihrer ersten Entwicklung.

DER FRANKFURTER ALTAR

Frankfurt a. M. Städtisches Museum.

Judaskuß, Vorführung vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Auferstehung.

Jede Tafel: H. 1,64 m. B. 1,49 m.

1793 aus dem Kloster der Dominikaner entfernt, da Frankfurt durch Custine bedroht wurde, gingen die Bilder durch verschiedene Hände, um endlich an das Städelsche Institut zu ge-



SCHMERZENSMANN
Straßburg Städt. Gemäldesammlung

langen, von dem sie dann an das historische Museum der Stadt abgegeben wurden. Die achte Tafel, die ursprünglich die Reihe vervollständigte, eine Grablegung, ging verloren. Der Kopf Christi soll von dem ersten Besitzer der Bilder, dem Landschaftsmaler Schütz, herausgeschnitten und zurückbehalten worden sein.

Alle acht Kompositionen sind in Nachzeichnungen aus Holbeins Werkstatt erhalten (Verz. Nr. 254—261).

Die Stammbäume Mariens und der Dominikaner. Auf vier Tafeln von gleicher Größe wie die obigen.

Einzug in Jerusalem. Austreibung der Wechsler. Fußwaschung. Ölberg.

Jede Tafel: H. 0,63 m. B. 0,50 m.

Abendmahl, in der Leonhardskirche zu Frankfurt a. M.

Alle diese Gemälde gehörten ursprünglich einem großen Altarwerk an. Die acht großen Passionstafeln bildeten Vorder- und Rückseiten des Flügelpaares. Als Schnitzwerk im Schreine ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Kreuzigung zu ergänzen. Eine Bestätigung findet diese Annahme in einer Bemerkung in H. J. Hüsgens Artistischem Magazin (Frankfurt 1790) S. 556: „eine Kreuzigung von Holz sehr meisterhaft geschnitten, aus dem Jahre 1500.“ Die Jahreszahl legt den Gedanken an das zu Holbeins Altar gehörige Schnitzwerk nahe.

Die Stammbaumtafeln bildeten wahrscheinlich die Rückseite des Altarschreines. Wenn Stoedtner aus einer bis 1778 reichenden Chronik des Klosters entnimmt, daß diese Tafeln sich in einem anderen Raume befanden, so braucht das der geläufigen Ansicht, die in ihnen die Schreinrückseiten sieht, keineswegs zu widersprechen, denn die Kirche wurde im Jahre 1725 gründlich erneuert, und gewiß erst bei dieser Gelegenheit der bisherige Hochaltar in die dritte Seitenkapelle rechts verbannt (dort kannte ihn Hüsgen), wobei dann die Rückseiten, die nur der freistehende Schrein braucht, losgetrennt werden konnten.

Die kleinen Tafeln mit der Vorgeschichte der Passion fügen sich inhaltlich den Flügelbildern so gut an, daß schon dadurch der Gedanke an einen ursprünglichen Zusammenhang nahe gelegt wird. Die übliche Deutung als Prodella des Altars scheint

auch hier das Richtige zu treffen. Das Abendmahl der Leonhardskirche war das Mittelbild, die vier kleineren Tafeln die Vorder- und Rückseiten eines Flügelpaares, und zwar stand zur Linken innen die Austreibung der Wechsler, rechts die Fußwaschung, außen links der Ölberg und rechts der Einzug in Jerusalem. Die Art der Rahmung und die Behandlung des Bodens läßt auf diese Anordnung schließen.

Die Inschrift des Altars (auf der Stammbaumtafel) lautet: „Ano a partv virginis salvtifero M^{o} V^{c} primo presidente in loco isto Rndo pr̃e f. i. w. Hans Hoilbayn de Avgvsta me pinxit.“[1]

Die Annahme, daß das große Altarwerk in Frankfurt selbst entstand, ist durch diese Form der Inschrift nahegelegt und auch sonst kaum von der Hand zu weisen, wenn auch Stoedtner (S. 55), die Richtigkeit der Angabe Gwinners (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862, S. 30), dem Klosterdiarium zufolge sei Holbein Commensalis im Kloster gewesen, in Frage zu stellen versucht, mit der Begründung, daß ein Klosterdiarium unbekannt sei, und sich in den Handschriften des Frankfurter Archivs keine Notiz finde, auf die Gwinners Angabe zurückgehen könne.

Der Eindruck des rücksichtslosen und schreiend Gewalttätigen, der den Beschauer vor den Tafeln beinahe zurückschrecken macht, muß auch dem Altar in seiner Gesamtheit eigen gewesen sein. Die mächtigen Flügel nur einmal quergeteilt in übergroße, quadratische Bildfelder. Und auf jedem ein wahrhaft teuflisches Leben, ein unerhörter Schatz neuer und nie gesehener, phantastischer Typen, ein wilder Rausch bunter und voller Farben, ein wahrer Höllenspektakel lauter und leuchtender Töne.

Der koloristische Eindruck bestimmt die erste Wirkung der Bilder. Auf dunkelblauem Grund werden die starken Farben zu mächtiger Leuchtkraft gesteigert, heraufgetrieben und zusammengehalten zugleich. Es gibt keinen Fleck, der farblos bliebe: Wo ein Stück Mauer im Hintergrunde gegeben ist, da wird es nochmals zur farbigen Fläche, gleichwie die Säulen und die Thron-



Phot. Böttcher, Frankfurt



FRANKFURTER ALTAR

Abendmahl
Frankfurt a. M. Leonhardskirche

Gebet am Ölberg
Frankfurt a. M. Städt. Museum





Phot. Böttcher, Frankfurt



FRANKFURTER ALTAR

Geisselung — Auferstehung

Frankfurt a. M. Städt. Museum









Phot. Böttcher, Frankfurt

FRANKFURTER ALTAR
Die Stammbaumtafeln
Frankfurt a. M. Städt. Museum

sessel von jenem eigenartig bunten, gesprenkelten Stein, den Holbein immer liebt.[1])

Eine flüssig vertreibende Malweise gibt der Oberfläche Reichtum und Leben. Hastige Bewegung ist in den Bildern. In leidenschaftlicher Eile scheinen sie hingestrichen, daß nicht Zeit blieb, Formen zu zeichnen und sorgsam zu runden.

Und zur Farbe wird alles.

Selbst die Köpfe der Menschen bleiben nicht isoliert, sondern sind in den farbigen Zusammenhang einbezogen, und ihr farbiger Charakter selbst wird zum Träger des Ausdrucks.

Ein wahrhaft erschreckendes Leben ist in diesen Köpfen. Die Hölle selbst scheint die Tore aufgetan zu haben, um ihre Scharen zu entsenden. Unerhört ist der Reichtum des Verschiedenartigen, und es sind nicht die gewohnten Bösewichtsmasken, die aus wüster Nase, aufgerissenem Mund und gerunzelten Brauen sich leicht zusammenfügen, sondern ein jeder Kopf ist als Ganzes erfunden und in der Bewegung, im Ausdruck erfaßt, nicht stillgestellt und unbeweglich. Der Gesamteindruck ist allein maßgebend. Dem einzelnen gegenüber wahrt sich der Künstler die volle Freiheit. Man versteht es aus solcher Absicht, daß Holbein die feste Struktur preisgibt, denn es kommt nicht darauf an, individuell gesehene Menschen scharf zu umreißen und persönliche Züge festzuhalten. Am Kostüm erkennt man ein paar von den Häschern, die immer wiederkehren. Im Kopf ist jedesmal ein neuer Ausdruck, neue Verzerrung maßloser Leidenschaft gesucht. Nicht die einzelne Form, sondern ihr Sinn im wechselnden Zusammenhang des Ganzen interessiert den Künstler. Begreiflich, daß es bei der Kühnheit des Wollens an schrillen Übertreibungen nicht fehlt.

Mit vollem Bewußtsein stellt Holbein seine Aufgabe, geht in umgekehrter Richtung zu Werke, wenn er in den Stammbaumtafeln ruhige Menschendarstellung anstrebt. Gerade vom einzelnen geht er hier aus, bildet Stück um Stück, so daß er über den Teilen noch den Zusammenhang des Ganzen verliert. Schüchtern und

[1]) Man trifft eine sehr ähnliche Steinart in Augsburg an verschiedenen Stellen, so im Treppenhause des jetzigen Hotel „Drei Mohren".

befangen bleibt er, wo er sich eng und treulich der Natur anschließt.

Es sind starke Gegensätzlichkeiten in der Bildung der Typen, unversöhnt steht das eine neben dem anderen, und doch begreiflich als die verschiedenen Äußerungen des gleichen Geistes. Schrankenlosigkeit auf der einen Seite, Unfreiheit auf der anderen, beides Zeichen einer noch immer jugendlich unausgeglichenen Kunst.

Und so steht auch in dem Ganzen dieser merkwürdigen Schöpfung einer freudig starken Rüchsichtslosigkeit des neuen die enge Gebundenheit des alten gegenüber. Der Bühnenraum ist schmal, und der Hintergrund eine gleichförmige Fläche, kaum die allernotwendigsten Requisiten zur Andeutung der besonderen Räumlichkeit sind gegeben. Die Anlage der Kompositionen ist von der einfachsten Art, und überall liegen die Dispositionen der Donaueschinger Folge noch deutlich zugrunde.

Selbst wo die Anordnung verändert wird, fehlen Entlehnungen im einzelnen nicht, wie in der Ölbergdarstellung, die die Figur des Johannes herübernimmt.

In rein repräsentativer Absicht wird die Hauptfigur in der Mitte deutlich herausgestellt. Zwei Figuren zu beiden Seiten geben in der Hauptsache alle Bewegung, die der Vorgang erfordert, und die übrigen werden zwischenhinein geschoben, noch an der Handlung beteiligt, oder als bloße Füllfiguren, die nur durch die Richtung des Blickes ihr Interesse kundtun.

Heftig ausfahrende Bewegung und starke Leidenschaft des Ausdrucks sucht Holbeins Kunst. Das Gebet Christi am Ölberg ist wahrhaft dringlich. Aber die leise Sprache und die ruhige Gebärde gelingt ihm nicht. Die Darstellung des Abendmahls zeigt nur, wie wenig der Künstler einem solchen Thema abzugewinnen weiß. Dem üblichen Schema der Bildordnung wird es unbedenklich eingepaßt. Christus rein frontal in der Mitte, mit der Rechten dem sich vorbeugenden Judas den Bissen reichend, die Linke auf der Schulter des schlafenden Johannes. Die übrigen Apostel in symmetrischen Gruppen zu beiden Seiten nach einem leicht kenntlichen System geordnet, dicht herangeschoben, ohne alle Rücksicht auf räumliche Möglichkeiten und eine andere Beteiligung

am Vorgang als allein die in der Blickrichtung gegebene. Eine an phychologischer Ausdeutung des Momentes belanglosere Darstellung des Abendmahls wird man schwer finden. Nur die reiche Differenzierung der Typen gibt dem Bilde Leben, aber es fehlt ihnen all das, was sie über das nur zufällige und isolierte der Einzelerscheinung hinauszuheben vermöchte.

Nicht in stiller Versenkung und langsam wägendem Schaffen liegt der Wert des Frankfurter Altars, sondern gerade in der unbekümmerten Raschheit der Arbeit, in der kühnen Schrankenlosigkeit des Wagens. Man darf nicht am einzelnen haften, sondern muß das Ganze überblicken, um dem Werke und dem unbefangenen Mut seines Urhebers gerecht zu werden.

Man muß ermessen, wie weit sich diese farbig erfundenen und flüssig gemalten Bilder von der auf sauber modellierter Vorzeichnung kolorierenden Art entfernen, die das 15. Jahrhundert gepflegt hatte, um über der gewalttätig, rücksichtslosen, ja abstoßenden Mache den hohen künstlerischen Wert nicht zu verkennen.

DER TOD MARIENS ⌘ BASEL ⌘ ÖFFENTL. KUNSTSAMMLUNG Nr. 92

H. 1,66 m. B. 1,56 m.

In den Maßen ähnlich den Frankfurter Flügelbildern.

Im Katalog findet sich die Notiz:

„Das Gemälde wurde im Jahre 1501 von H. Holbein unter der kürzlich erst nachgewiesenen Beihilfe seines Bruders Sigmund für das Dominikanerkloster zu Frankfurt a. M. gemalt und bildete mit anderen, nunmehr zerstreuten Tafeln ein großes Altarwerk."

Die Annahme der Mitarbeit des Bruders stützt sich, wie mir Prof. Daniel Burckhardt freundlichst mitteilte, auf die im Repertorium XXVI (1903) von Ernst Polaczek veröffentlichte Urkunde eines Gerichtsaktes, in dem der folgende Passus vorkommt: „Acta fuerunt hec Franckfordie sub anno ... 1501 ... presentibus ibidem honestis viris Leonhardo Beker et Sigismundo Holpaynn pictoribus testibus ..." Es ist damit zunächst nicht mehr als die

Bestätigung der Tatsache gegeben, daß Leonhard Beck und Sigmund Holbein sich im Jahre 1501 in Frankfurt befanden, gewiß in der Gefolgschaft Hans Holbeins.

Die Sigmund-Holbein-Frage wird im Anhang im Zusammenhang behandelt werden.

Die Katalog-Notiz fährt fort: „Das Basler Kupferstichkabinett besitzt Studien zu den Köpfen verschiedener Apostel." Es ist mir nicht gelungen, solche Blätter sicher zu identifizieren.

Daß die Basler Tafel den Teil eines großen Altarwerkes bildete, ist sehr wohl möglich, jedoch nicht zu erweisen, da sicher zugehörige Stücke sich nicht namhaft machen lassen. Dem Stile nach gehört das Bild mit Sicherheit in die allernächste Nähe des Frankfurter Altarwerkes.

In der Anlage ist der Basler Marientod den Gemälden des Frankfurter Altars nahe verwandt. Vieles stimmt unmittelbar überein, der dunkelblaue Himmel zur Linken, die Andeutung einer Architektur zur Rechten entspricht genau dem Bilde der Vorführung Christi vor Pilatus. Der rein zentral geordnete Gruppenbau legt den Vergleich mit dem Abendmahl nahe. Wieder sind es nur die notwendigsten und gemeinverständlichsten Gebärden, die herausgeholt werden, das Reichen der Kerze, das Lesen im Buch, eine Geste des Betens. Im ganzen die gleichgültige Assistenz und das Interesse am Vorgang nur eben in der Blickrichtung bezeugt. Die gleichen symmetrischen und eng geschichteten Gruppen wie im Abendmahl, und wie dort keinerlei Rücksicht auf die Möglichkeit räumlichen Daseins. Die Typen sind erfüllt von individuellem Leben, eine Sammlung merkwürdiger Menschen. Man kann wieder nicht von Aposteldarstellung im eigentlichen Sinne reden. Die althergebrachten Typen gaben das besser. Und offenbar nicht darum ist es dem Künstler zu tun, so wenig als er nach dem tieferen Gehalt des Vorganges fragt, sondern ihn interessiert der Reichtum der Möglichkeiten innerhalb des menschlichen Kopfes, und er denkt nicht daran, durch vorausbestimmte Charakteristik die Freiheit seiner Phantasie zu binden.



MARIENTOD
Basel Öffentl. Kunstsammlung

Die besondere malerische Art des Frankfurter Altares findet sich im Marientode wieder, die Köpfe sind flüssig modelliert und die farbige Gesamterscheinung gibt den ersten, bestimmenden Eindruck des Individuellen. Holbein scheint sich jetzt auch der besonderen Wirkungen, die einer flächigen Modellierung innewohnen, bewußt geworden zu sein. Denn er stuft deutlich ab, hält die Köpfe der hinteren Reihe flacher im Relief und dunkler im Ton, und man kann nicht umhin, ein Gefühl für die Forderungen der Luftperspektive hierin zu erkennen, um so mehr als die Erscheinung nicht vereinzelt bleibt, sondern in der Folgezeit mehrfache Bestätigung findet. Wie sehr der Künstler mit einer Wirkung auf die Distanz rechnet, kann man an dem jugendlichen Kopf rechts oberhalb des Johannes sehen, der in dunklen, kupferroten Tönen gehalten ist. Sein rechtes Auge ist in der ursprünglichen Anlage, wenn man nahe zusieht, noch deutlich kenntlich. Ein kräftiger, dunkelbrauner Pinselstrich setzt aber die Lidspalte und Pupille mitten hinein an einer anderen Stelle und gibt dem Auge und Blick eine neue und feste Richtung.

Unter dem gleichen Gesichtspunkt einer dekorativen Gesamtwirkung ist die farbige Behandlung der Tafel zu betrachten, die kräftig grünen und blauen Töne, mit denen überall die grauen Haare und Bärte gehöht sind.

Wesentlich ist die Farbe des Gewandes für die des Haares und damit des Kopfes überhaupt mitbestimmend, die Lokalfarbe also wird vernachlässigt im Hinblick auf die farbige Erscheinung des Ganzen. Anders in der Gesamtanlage, hier findet zuerst jede der Einzelfiguren ihre Durchbildung als einheitliche Farbmasse. Dann erst werden die Farbwerte, die die Figuren ins Bild hineintragen, gegeneinander abgewogen. Rot ist vorherrschend im Eindruck, aber gehalten von reichlich eingeflochtenen grünen Tönen. Durch Übergänge aus diesen wird Blau angeschlossen und wiederum durch komplementäres Braun gebunden, das mit dem Blau zusammen den festen Grund bildet, aus dem das kräftige Rot und Grün herauswächst. So ist die Farbenskala im Grunde eine enge, das laute Orchester der Frankfurter Passion wird wieder gebändigt, und trotzdem scheint der

Reichtum nur nochmals gesteigert, weil nicht bunte Fülle, sondern weise Sparsamkeit ihn zeugte.

KAISHEIMER ALTAR ▣ MÜNCHEN ▣ ALTE PINAKOTHEK Nr. 193—208

193, 196, 197, 200, 203, 205, 207 : je h. 1,47 m b. 0,85 m.
194, 195, 198, 201, 204, 206, 208 : je h. 1,78 m b. 0,81 m.

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung macht Schwierigkeiten wegen der verschiedenen Maße, die wohl durch das verbindende Rahmenwerk ausgeglichen wurden. Ferner ist die Reihenfolge der Darstellungen, die durch den Maßwerkabschluß, der jedesmal zwei Tafeln zusammen bezieht, gefordert wird, eine ungewöhnliche. Außen (Passion) wird auf jedem Flügel oben links angefangen, dann folgen die beiden unteren Tafeln, von links nach rechts, und endlich bildet die obere rechts den Abschluß. Dargestellt ist das Gebet am Ölberg[1]), die Gefangennahme, Vorführung vor Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung und Auferstehung. Das abschließende Maßwerk aller Tafeln in heller Steinfarbe. Die Anordnung des Marienlebens war noch regelloser, indem der linke Flügel in der Folge der Geschichten links unten mit dem Tempelgang einsetzte, darüber die Verkündigung, neben dieser die Heimsuchung und wieder unten die Anbetung des Kindes, während im rechten Flügel die zwei oberen und die zwei unteren Darstellungen nacheinander abzulesen waren: Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel[2]), Beschneidung und Tod Mariä.

Die Folge der Darstellungen legt nahe, als Schnitzwerk im Schrein eine Krönung Mariens zu vermuten.

Der Altar wurde von dem Abt Georg Kastner von Kaisersheim bei Holbein, dem Bildhauer Gregorius und dem Schreiner

[1]) Die Sitzfigur links ist aus der Frankfurter Darstellung übernommen, während die Johannesfigur, die damals noch aus dem Donaueschinger Bilde stammte, nun neu angeordnet wird.

[2]) Die merkwürdige Tracht des jüdischen Hohenpriesters kommt, so weit ich sehe, ähnlich nur in dem niederländischen Bilde des Triumphes der Kirche über die Synagoge in Madrid (Prado) vor. (Klass. Bilderschatz Nr. 25. Fotografie von Anderson. (Rom) Nr. 16032.)



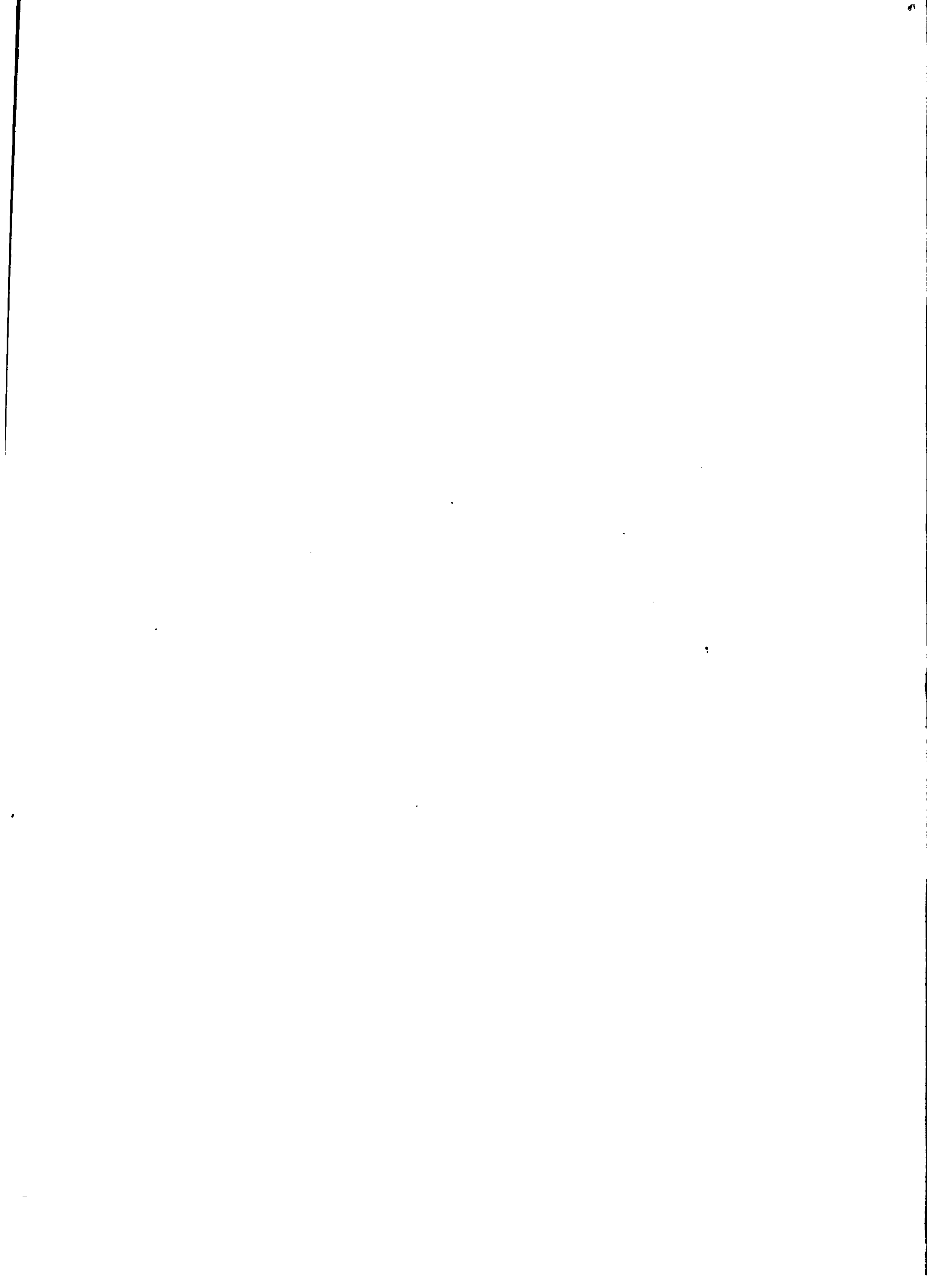


Phot. Bruckmann, München

KAISHEIMER ALTAR

Tempelgang Mariens Anbetung des Kindes

München Alte Pinakothek



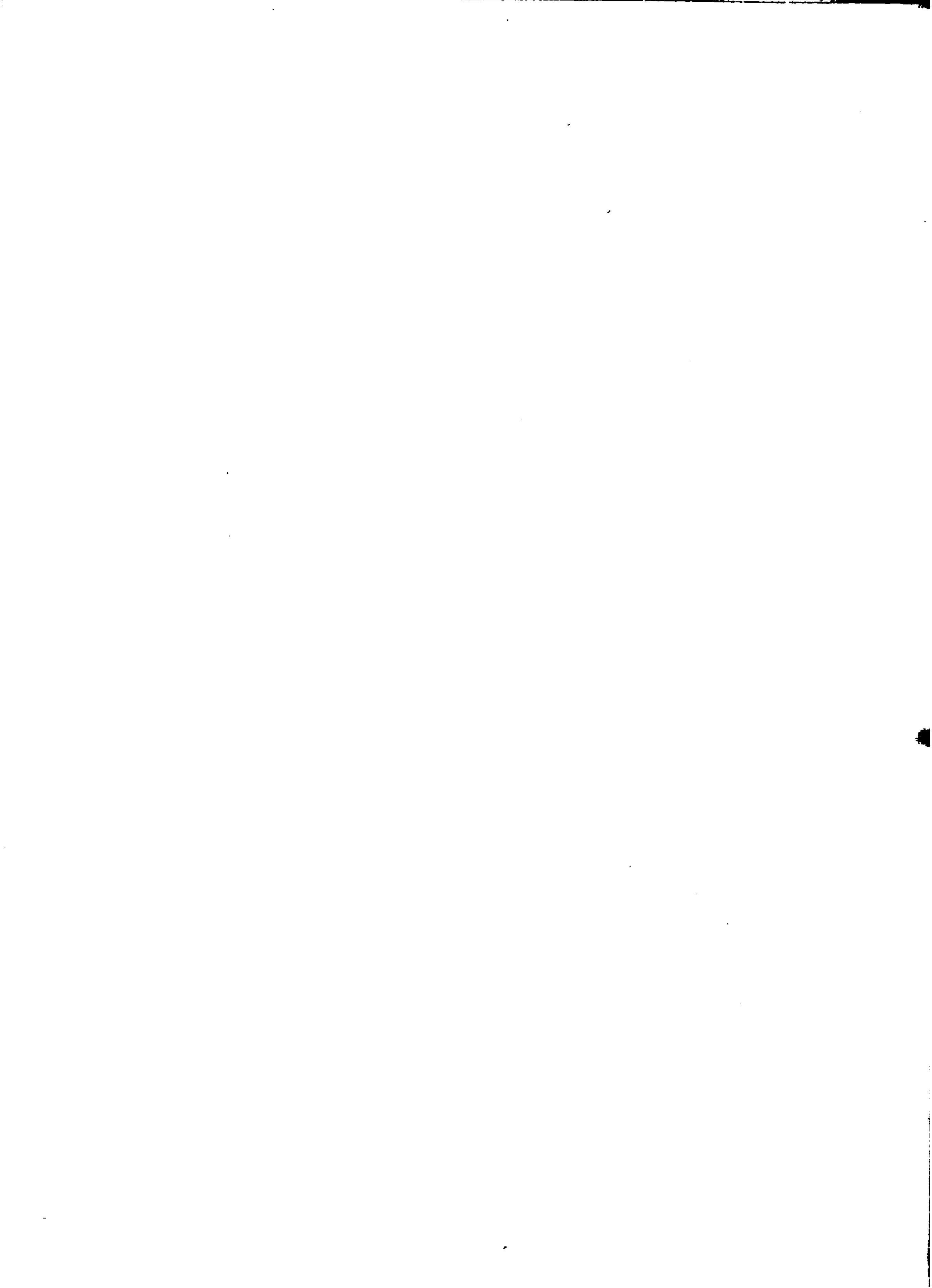


Phot. Hanfstaengl München

KAISHEIMER ALTAR
Darbringung im Tempel
München Alte Pinakothek



KAISHEIMER ALTAR
Anbetung der Könige
München Alte Pinakothek







Phot. Bruckmann, München

KAISHEIMER ALTAR

Beschneidung

Marientod

München Alte Pinakothek





Phot. Bruckmann, München

KAISHEIMER ALTAR

Gebet am Ölberg

Geisselung

München Alte Pinakothek





Phot. Bruckmann, München

KAISHEIMER ALTAR

Dornenkrönung

Auferstehung

München Alte Pinakothek

Adolph Kastner bestellt. (Die betreffende Notiz der Klosterchronik abgedruckt bei Woltmann I, 54 aus Steicheles Beschreibung des Bistums Augsburg II, 667 und etwas verändert bei Stoedtner S. 63 aus Martin Schaidlers Chronik von Kaisersheim S. 138. 1867.) Mehrfach bezeichnet: J H auf den Nägeln des Sarkofages der Auferstehung, Hanns Holbon auf der Lilienvase der Verkündigung, und im Ecce homo an der Archivolte des Torbogens: Depictum per Johannem Holbain Augustensem 1502.

Dieselbe Inschrift ist in dem kleinen Skizzenbuche in Basel (U XX) notiert, dessen Silberstiftstudien in vielfacher Beziehung zu dem Altar stehen.

Die Bildanalyse hat von dem Eindruck des räumlichen auszugehen, denn im Gegensatz zu den vorangehenden Werken ist der Künstler hier auf eine Ausgestaltung der Örtlichkeit bedacht. Nicht von einem gleichförmigen Hintergrunde sind die Figuren abgesetzt, sondern es ist versucht, einen jeden Vorgang in seine natürliche Umgebung einzustellen.

In der Art der architektonischen Anlage finden sich unmittelbare Anklänge an die Bilder des Weingartener Altars, so in der Heimsuchung und im Tempelgang, dessen Kirchenarchitektur in deutlichem Anschluß an die alte Darbringung im Tempel gebildet ist.

Eine eigentliche Verarbeitung der raumbildenden Elemente findet nicht statt. Die Wirkung entspricht an keinem Punkte der Anlage und den aufgewandten Mitteln. Man versuche etwa im Bilde der Geburt Christi der Tiefenstaffelung nachzugehen, von der Stufe rechts vorn zu den Figuren und weiter zu der Krippe, den Tieren, endlich der Rückwand mit den Hirten im Fenster. Man kann wohl das alles abtasten, aber denkt man die Dinge wirklich an ihrer Stelle im Raum, so gerät man rasch in Widersprüche, nicht anders wie in dem frühen Afrabilde. So sollte der durchschnittene Bogen oben, der unmittelbar in die Oberflächenzone hineinstößt, weit hinter den Figuren zurückbleiben, die selbst erst ein Stück weit im Raume drinnenstehend gedacht sind.

Wohl wird der Bühnenraum ein wenig tiefer, als er vordem gewesen, aber das räumlich unklare Gedränge der Figuren lichtet

sich kaum hier und da merklich, und wenn Holbein die Notwendigkeit einer Andeutung der Örtlichkeit anerkennt, so sieht er in ihr nicht mehr als eine Bereicherung des Bildeindrucks, wie sie größeren und wertvolleren Aufgaben nun zugestanden wird. Holbein gibt den einfachen und sicheren Reliefgrund der dunkelblauen, flachen Wand auf, aber immer wieder sucht er doch die feste Rückfläche zu gewinnen, von der er seine Gestalten reliefmäßig nach vorn modellieren kann, schließt gern den Vordergrund rasch durch eine Mauer ab, die er quer hinter den Figuren hinführt, ohne jede perspektivische Verschiebung und ohne eigentlich plastischen Wert. Ein Stück wird herausgeschnitten um den Durchblick auf eine landschaftliche Ferne zu gewinnen, oder besser gesagt, um in dem Ausschnitt ein kleines Landschaftsbild zu zeigen. Denn Holbein kümmert sich so wenig um die Entfernung vom einen zum anderen, — wie sie etwa in dem Nürnbergischen Bilde der Katharinenverlobung vom Landauer Altar (München) mit dem Ausblick aus dem Fenster so sicher bestimmt ist —, als um den Sinn solcher Lücken in einer Mauer. Denn er gibt sie nicht als ruinöse Zerstörung, sondern als sauber schichtenweise Abtragung. Ein unfertiger Neubau, nicht eine verfallene Ruine ist sein Stall der Anbetung. Das Abbröckelnde, das gleichsam ins Innere der Materie den Blick eröffnet, Aufschluß über ihre Tiefendehnung gibt, liegt Holbeins Art, die den Körper nur in seiner Oberfläche begreift, völlig fern. Der glatt abgeschnittene Bogen oben im Bilde der Anbetung mag ebenso zu erklären sein, unmittelbar gewinnt man den Eindruck einer Architekturzeichnung, die den Durchschnitt an einer bestimmten Stelle nimmt und nicht den natürlichen Einblick in den Raum mit allen seinen Begrenzungen. Es ist charakteristisch für die schwäbische Art, daß die rein geometrische Form des Querschnitts ebensoviel Daseinswert besitzt, wie die gesehene Form[1]). Denn nicht um ein Zusammensehen von Figuren und Raum handelt es sich. Die Figuren und ihre Gruppierung sind immer das erste, die Elemente der Raumdarstellung werden erst zwischen die Figuren hineingeschoben, körperlich greifbar wie

[1]) Multschers Christus zwischen Maria und Johannes in Schleißheim kann dafür verglichen werden.

diese selbst. Holbeins Kunst kennt immer wieder nur die feste Materie, die Grenzen des Raumes, niemals das Gesamtvolumen als solches.

Die landschaftlichen Elemente werden nicht anders als die architektonischen behandelt, denn wieder sind nicht Figuren und Landschaft zusammen gesehen, sondern die Figuren sind zuerst da, und die Hügellinien sind nur dazu vorhanden, ihnen den Hintergrund abzugrenzen und den Boden zu geben, sie gegeneinander zu isolieren und emporzuschieben. So sind die in rascher Folge sich überschneidenden Schräglinien des Ölbergbildes zu verstehen, die nicht Erdwellen sondern breite Säcke zu bezeichnen scheinen.

Rein schematisch ist die Abwandlung der Töne, die den Erdboden bezeichnen, vom Olivgrün vorn über Braun zum Blau, wie sie im Ölbergbilde deutlich zu verfolgen ist. Aber in dem Dunkelblau, das auch jetzt noch im Hintergrunde beibehalten ist, findet Holbein doch zugleich einen besonderen Ausdruck der Ferne, den gerade die übermäßig hellen und gleichförmig beleuchteten Hintergrundlandschaften des Quattrocento oft vermissen lassen. — Es scheinen sich hier Gegensätze zu berühren, ein Zurückstehen hinter der Entwicklung der Zeit und zugleich ein Eingehen auf Wirkungsmittel, die in die Zukunft weisen, denn einer Illusionswirkung zu Liebe verzichtet der Künstler auf die Deutlichkeit des einzelnen, die das fünfzehnte Jahrhundert noch nicht gern preisgab. Wir würden nicht wagen, so zu urteilen, wenn nicht eine Bestätigung in andern Momenten gegeben wäre. Wir erinnern an den Basler Marientod, der nur auf Fernwirkung rechnet und in der Modellierungshöhe zwischen Vornstehenden und Hintenstehenden zu differenzieren versucht. Auch im Kaisersheimer Altar kann man ähnliches finden, am deutlichsten etwa in der Beschneidung, wo die hintere Reihe der Köpfe unverkennbar flacher modelliert ist als die vordere.[1])

[1]) Hieraus etwa auf verschiedene, ausführende Hände zu schließen, geht nicht an, denn die Handschrift ist nicht eine andere, sondern nur eine andere Art des Ausdrucks ist gewählt. Gerade die am sorgfältigsten behandelten Tafeln, die die weitgehendsten Ansprüche auf Eigenhändigkeit der Ausführung erheben dürfen, weisen diese Unterschiede am stärksten auf. Die Bilder fallen darum keineswegs in verschiedengeartete Teile auseinander, sondern wirken nur einheitlicher in der innigen Verflechtung des verschieden-

In den erweiterten Möglichkeiten der Komposition offenbart sich der wesentliche Sinn des tiefer werdenden Vordergrundraumes, und in seiner Bedeutung für die Komposition will ein räumlich wirkendes Motiv, wie der vom Rücken gesehene Apostel im Marientode gewürdigt sein, der vornan kniet und den Blick ins Bild hineinleitet. Denn Holbein ist nicht mehr auf die eine, vorderste Schicht so streng angewiesen, innerhalb deren er der Hauptfigur die Mitte zu geben suchte. Wohl bleibt trotzdem die alte Gewöhnung repräsentativer Herausstellung der Zentralfigur an vielen Stellen noch maßgebend. In der Anbetung der Könige sitzt Maria mit dem Kinde vornan in der Mitte, so daß der alte König, der zur Seite kniet, nur noch mühsam Platz findet. Für die übrigen wird der Raum, der bleibt, nach Gutdünken benutzt, die beiden Könige und Joseph gehen mit den zwei Begleitern zusammen zur Masse der Nebenfiguren, die zwar nach Möglichkeit ihre Beteiligung an dem Hauptvorgang kundgeben müssen, durch deutliche Tätigkeit oder nur durch die Blickrichtung, aber häufig auch reine Füllfiguren bleiben.

In den stillen Szenen des Marienlebens sieht Holbein nicht leicht mehr als den repräsentativen Gehalt. Der Tod Mariens ist nicht wesentlich anders behandelt als in der früheren Zeit auch. Nur Maria ein wenig aus der Mitte zur Seite gerückt, nicht allein Nur Maria ein wenig aus der Mitte zur Seite gerückt. Johannes tritt hervor, gleichsam als zweite Hauptfigur, die mit der ersten in unmittelbare Beziehung gesetzt wird und mit ihr zusammen erst das Hauptmotiv der Handlung ergibt. Und dieses selbe Prinzip wird, wo es nur möglich ist, zur Durchführung gebracht. In der Beschneidung sind zwei Priester gleichwertig einander gegenübergestellt. In den Passionsdarstellungen wird Christus zur Seite geschoben und zu einer zweiten Figur in unmittelbar deutliche Beziehung gesetzt. So ist in der Geißelung der eine der Schergen

gearteten. Die Beschneidung ist in diesem Sinne das reichste Bild der Reihe und darf zugleich das vollendetste heißen. Die Darbringung steht ihm am nächsten. Es folgen die Anbetung der Könige und der Tod Mariens. Die 4 Tafeln des linken Flügels sind trockener in der Malweise. Am schwächsten und zugleich auch am einförmigsten sind die Passionsszenen, die schon stark handwerklichen Charakter aufweisen.

als Gegenfigur herausgearbeitet, ist ähnlich die Dornenkrönung angeordnet und zugleich mit energischer Schrägstellung des Thrones versucht, das unbewegliche der starren Frontalität zu lösen. So schreitet der Christus der Auferstehung nach links hinaus, begleitet von den Schräglinien des Kreuzstabes und des verkürzten Sarkophages, während die breite Masse der nach rechts hin Fliehenden mit dem hellen Rock des häufig als Hauptfigur verwendeten Häschers die Gegenrichtung gibt. Der Kontrast zur früheren, rein repräsentativen Darstellung des Salvator mundi ist sprechend genug. Energische Diagonalrichtungen geben dem Ecce homo und der Kreuztragung überzeugenden Eindruck der Bewegung.

Man wird bemerken können, daß im allgemeinen auf die heftigen Bewegungen verzichtet ist, dafür wird die Zahl der Motive vermehrt und die Komposition selbst erhält durch die Lösung aus dem Bann des rein zentripetalen Schemas eine eigene Beweglichkeit. Vergleicht man etwa die Darstellungen der Geißelung Christi aus früherer Zeit mit der neuen jetzt, so wird man die stärker bewegten Einzelfiguren nicht mehr finden, dafür aber die bewegungsfähigere Gruppe.

Die Farbengebung des Kaisheimer Altars ist im Zusammenhang mit der Komposition zu verstehen. Die Haltung ist im ganzen matt und licht. Die Eigenschönheit des farbigen Gewandes tritt zurück neben der Sorge um Verdeutlichung des Geschehens. Denn Holbein glaubt sich nicht mehr auf die Anschaulichkeit und selbständige Deutlichkeit seiner Szenenführung verlassen zu dürfen. Die Hauptfigur ist aus ihrer alleinbeherrschenden Stellung verdrängt, und sie verlangt eine andere Art der Betonung um trotzdem kenntlich zu bleiben, und auch die Gegenfigur fordert einen besonderen Farben- oder Helligkeitswert, um aus der Menge der übrigen sich deutlich zu lösen. Ein roter Mantel oder ein besonderes Graublau oder nur die Helligkeit des nackten Körpers hebt in der Passionsreihe die Figur Christi heraus, ein weißer Rock oft den Hauptspieler aus der Schar der übrigen, während der Rest wieder gern zum einheitlichen Farbenmuster zusammenbezogen wird, wie etwa in der Gruppe links rückwärts im Ecce homo, die durchaus als ein Ganzes gefaßt ist, das man nicht lösen soll, auch

dem Sinne nach, als die Menge der Schreier und Ankläger, aus der nur ein paar Arme und Hände emporfahren. Im Marienleben hebt ein Weiß, das aus blauen Schattentönen in breiten Flächen sich ablöst, die Hauptfigur hervor. Wohl spricht auch im Kaisheimer Altar noch deutlich Holbeins Bedürfnis nach Farbe. Das Greisenhaar wird farbig gehöht, der Himmel bleibt die dunkelblaue Fläche, und die Mauer rückwärts ist der leicht farbig angelegte Hintergrund für die Figuren. Um die Naturbedeutung der Farbe sorgt sich Holbein, dem es nur auf die koloristischen Werte ankommt, wenig. Der grasbewachsene Boden im Ölberg ist so wenig als solcher bezeichnet wie etwa der besondere Metallcharakter der Gefäße in seiner Anbetung der Könige. Vielmehr aus rötlichem Ton als aus Gold scheinen sie geformt, sie haben das weiche und dickwandige des irdenen Gefäßes und nichts von dem scharfen und klingenden eines Nürnbergischen Edelmetalls. Ebensowenig kann man mit einem Wohlgemuthschen Stahlpanzer die Panzer von Holbeins Häschern vergleichen. Auch hier sucht er nur die koloristischen Werte. Es macht keinen prinzipiellen Unterschied aus, wenn in der Donaueschinger Passion einmal auf die Naturfarbe überhaupt verzichtet wurde. Naturnäher ist ein blauer Harnisch, der jetzt häufig wiederkehrt, keineswegs.

Wie die Kompositionen nicht im ganzen erfunden sind und in einem Zuge entstanden, so sind auch in der Bildung der Einzelfigur die Teile früher da als das Ganze. Man kann dem zuweilen noch nachrechnen. Der Apostel, der vornan im Marientod kniet, stammt in seinem Oberkörper aus dem Stich des Marientodes von Meckenem[1]), dort war es eine Stehfigur, hinter dem Bett und nur zur Hälfte sichtbar. Um ihn zur Kniefigur umzubilden, braucht Holbein nur eine neue Studie für die Füße[2]), den Rest verdeckt das Gewand. Umgekehrt wird aus einer Kniefigur eine Stehfigur gemacht, indem das Vorhandene nach Gutdünken nach abwärts verlängert wird. In dieser Weise wurde die Profilfigur des Mädchens mit aufgelöstem Haar aus der Stifterfamilie des Waltherepitaphs in die Darbringung im Tempel übertragen. Das Gewand

[1]) Vgl. Anhang Nr. I.

[2]) Im Baseler Skizzenbuch U XX, nicht genau ins Bild übernommen.

verdeckt nicht den Körper, sondern recht eigentlich das Fehlen des Körpers, und was nicht unmittelbar gegeben ist, war auch nicht im Gedanken des Künstlers vorhanden.[1]) So wurde im Weingartener Altar die Bewegung des Mannes im Tempelgang, der die Stufen hinanschreitet, interpretiert, und der Joachim von damals wird noch jetzt fast unmittelbar in die neue Darstellung herübergenommen. Das wie ein Stelzfuß steif nach vorn gesetzte Bein genügt noch immer und wird auch weiterhin oft wiederholt, als der beliebte Ausdruck des Schreitens. Auch im Zusammenhang mit der unentwickelten Raumdarstellung ist diese Rückständigkeit in der Darstellung eigentlicher Bewegung wohl begreiflich. Solange der Boden so ansteigend gebildet wird, und jede Figur nach Möglichkeit flächenmäßig eingestellt, nicht räumlich empfunden ist, kann weder festes Stehen noch wirkliche Bewegung möglich werden.

Der besondere Formengeschmack des Werkes spricht sich in dem hohen Rechteck der Bildtafeln[2]) ebenso aus, wie in den schlanken Proportionen, den dünnen und langen Gliedmaßen der Menschen. Aber die Vorliebe für romanische Formen mit ihrer Klarheit des Runden und der ungebrochenen Flächen ist unverändert. Ein echt gotisches Gefäß wie das des zweiten Königs in der Anbetung fällt in seiner scharfen, schneidigen Bildung ganz aus Holbeins eigenem Formenkreis heraus und erweist allein durch diesen Charakter schon sich als übernommenes Gut[3]). Das gedrückte Rund im Gefäße des Mohrenkönigs und besser noch die zweimal wiederholte glatte Rundung in dem des ältesten Königs[4]) oder die bauchige Lilienvase der Verkündigung sind Formen, wie sie Holbein aus eigenem wählt. Man meint es noch zu spüren, mit welchem Behagen an der klaren, greifbar körperlichen Form der Künstler der wohligen Rundung nachging. Selbst in dem oberen Abschluß der Tafeln, der selbstverständlich damals dem

[1]) In diesem Zusammenhang muß auch auf den zweiten König der Anbetung hingewiesen werden, der aus dem großen Basler Dreikönigsblatt stammt. (Vgl. Anhang No. II.)

[2]) Die Gesamtgröße der Flügel ist im Frankfurter und Kaisheimer Altar annähernd gleich, nur die Teilung ist eine prinzipiell verschiedene.

[3]) Vgl. Anhang No. II.

[4]) Das gleiche Gefäß noch auf dem Tisch des heiligen Ulrich im Augsburger Bilde von 1512.

gotischen Formenkreis entnommen werden mußte, sucht Holbein die reinen Rundformen[1]) und meidet, wo es geht, die scharfen Begegnungen. Charakteristisch ist es auch, daß Holbein auf alle malerischen Freiheiten diesen Dingen gegenüber verzichtet, mit Richtscheit und Zirkel erfindet und sich auf das auch architektonisch mögliche beschränkt, eine Beschränkung sich auferlegt, die an anderen Stellen nicht einmal mehr die Architektur selbst erkannte. Allem im Sinne der Spätgotik Reichen geht Holbein aus dem Wege und bleibt klar und fast nüchtern. Auch das naturalistische Wesen des Ornaments bleibt ihm fremd. Eine leblose Krabbenform ist das einzige Ziermotiv, das regelmäßig wiederkehrt, und eigentlich pflanzliche Bildungen gehören zu den Ausnahmen, wie denn auch auf Holbeins Boden nicht mehr als hie und da ein struppiges Grasbüschel gedeihen will.

Inmitten einer so naturfremden Umgebung stehen wirklich gesehene, individuelle und lebensfähige Menschen, nicht die phantastischen Gesellen der Frankfurter Passion, sondern Menschen, die Holbein in der Natur selbst gefunden hat. Modellstudien sind verwertet und in den Blättern des Basler Skizzenbuches, die in unmittelbarer Beziehung zu den Bildern des Kaisheimer Altars stehen, ist gleichsam ein Einblick in die Werkstatt selbst uns erhalten geblieben[2]). Wir können unmittelbar verfolgen, wie die Typen entstehen, wie die Studie vor der Natur genommen, und wie sie im Bilde verarbeitet wird.

Die Art der Bildung ist nicht überall die gleiche, und man mag als Beispiel die Anbetung der Könige Kopf für Kopf durchgehen, um die Möglichkeiten der Entstehungsart Holbeinscher Typen nebeneinander zu finden. Die zweifache Beziehung zu der großen Basler Federzeichnung[3]) und den Porträtstudien des Skizzen-

[1]) Die gleiche Neigung läßt sich in der Augsburger Architektur verfolgen. Maßwerkfüllungen in der Ulrichskirche und im Domkreuzgang können verglichen werden.

[2]) Das Skizzenbuch in Basel U XX enthält Studien für die folgenden Köpfe: Das Modell für den alten König der Anbetung und den alten Mann hinter dem Altartisch in der Darbringung im Tempel. Zwei Apostel aus dem Marientod, den an der Tür, der den eintretenden Jakobus empfängt, und den rechts hinter dem Bettpfosten mit der Papierrolle in der Hand. Den Mann mit dem Salbgefäß in der Beschneidung. Die beiden rechts hinter dem zweiten König der Anbetung.

[3]) Das nähere hierüber im Anhang Nr. II.

buches läßt hier am besten das Werden des Werkes verfolgen. Da ist zunächst der alte König, der in der Gesamtanordnung an den der Basler Zeichnung erinnert. Aber Holbein hält sich an die Form nur von ungefähr und ersetzt den ernsten Greis der Vorlage durch den Zufallstypus eines Modells, das ihn des seltsamen Formenspiels wegen interessiert. Wir kennen den Mann aus dem Skizzenbuch, und er begegnet uns noch an anderen Stellen in Holbeins Werk. Beim zweiten König bleibt der Künstler dem Vorbild in der großen Federzeichnung treuer, übernimmt auch im Kopf die Anordnung der Formen. Aber durch Änderungen im einzelnen macht er aus dem vornehm schönen Mann einen gewöhnlichen Typus, der sich den Gefährten der neuen Umgebung würdig anreiht. Die Mundwinkel sind abwärts gezogen, die Augenbrauen schräg in die Höhe geschoben, und eine klobige Nase ersetzt die edel geschwungene des Vorbildes. Daß auch der Mohr noch ein vornehmer schlanker Jüngling sei, wie die Zeichnung es einem Werke der reinsten und edelsten Kunst abgesehen hatte, kann Holbein durchaus nicht begreifen. In seinem Skizzenbuch fand er den Typus nicht, vielleicht aber in einem Winkel seiner Erinnerung den Gedanken an ein halb tierisches Wesen.[1]) Er häuft das Widrige, die aufgestülpte Nase und der rüsselartig vorgetriebene Mund mag ihm im Gedächtnis gewesen sein. Aber so naturfern gerät ihm ein Kopf, den er ohne feste Unterlage zu arbeiten gezwungen ist, den er aus freier Erinnerung und ohne frischen Eindruck formt. Fiel ihm das so schwer, dann begreift man es wohl, daß er gern dem trügerischen Gedächtnis durch die rasche Niederschrift im Skizzenbuch nachhalf und am liebsten die Köpfe, wie er sie da fand, in seine Bilder hinübernahm. Von dieser Art sind die zwei Männer zur Rechten. Den in Rot mit der Halbmondfahne fand er wohl in der Natur selbst als so seltsamen Gesellen. Brauchte kaum noch hinzuzufügen, nur die Augen noch ein wenig schmaler, den Mund noch ein wenig süßlicher verzogen. Dafür gleicht der neben ihm im Skizzenbuche einem harmlos einfachen Bürgersmann[2]).

[1]) Für das Jahr 1495 ist die Durchreise von vier äthiopischen Brüdern durch Augsburg erwähnt. (Von Stoedtner zitiert, S. 69, aus Witwers Catalogus bei Steichele: Beiträge zur Geschichte des Bistums Augsburg III, 396).

[2]) Verz. Nr. 88.

Erst im Bikde ist er dem andern angeähnelt, wird die Nase länger, der Mund schmal, das Kinn vorgezogen, der Blick zwinkernd und die Haare perrückengleich. Das ist Holbeins Art, einen Kopf interessant zu machen. Und der Name für diese Art ist leicht gefunden. Die unmittelbare Absicht auf Karikatur spricht aus dieser Neigung zur Steigerung des Charakteristischen. Und hat man die Richtung an der einen Stelle sicher gefaßt, so meint man sie an vielen zu finden. Geht man die Aposteltypen des Marientodes durch und vergleicht sie nach rückwärts mit denen des Frankfurter Abendmahles und des großen Basler Marientodes, so sieht man deutlich, wie die Entwicklung auf dieses Ziel hinführt. In Frankfurt noch befangen, obwohl schon reich an individueller Sonderung, in Basel an manchen Stellen bereits Übertreibungen, in München endlich vielfach echte Karikaturen, bei denen der Künstler selbst gewiß nicht ernst geblieben, so der Alte mit der eirunden Glatze, der links vorn kniet oder der kraushaarige Petrus, der hinten am Bett im Buche blättert.

Sicherlich gab nicht die Absicht eigentlicher Porträtgestaltung solchen Typen Eingang in Holbeins Kunst. Und man wird danach auch in der Deutung der nicht gesteigerten, sondern einfach individuellen Köpfe alle Vorsicht walten lassen. So kann man die unmittelbar porträthaft scheinenden Züge des merkwürdig bleichen, tiefernsten Antlitzes mit dem geisterhaften Blick, das dicht hinter dem Christuskopf in der Kreuztragung auftaucht, an der gleichen Stelle in dem entsprechenden Bilde des Frankfurter Altars wiederfinden. Holbein gibt nicht eine Wiederholung der gleichen Formen des Gesichts, und doch ist es gleichsam derselbe Mensch, nicht ein und das andere Mal ein bestimmtes Porträt, vielmehr beide Male die Wiedergabe des gleichen faszinierenden Eindrucks, der den Künstler einmal getroffen haben mochte und nicht wieder verließ. Ein anderes Beispiel gibt der sehr auffallende, bartlose Kopf des Zuschauers zur Rechten im Bilde der Beschneidung. Wir besitzen noch die zugehörige Silberstiftstudie[1]) und können feststellen, daß das Bildnis ein recht getreues ist. Aber fraglich bleibt auch hier noch die Absicht solcher Ähnlichkeit, ob es sich um den Wunsch

[1]) Verz. Nr. 94.

des Dargestellten oder um eine Laune des Künstlers handelte, denn der gleiche Kopf taucht noch einmal im Bilde der Dornenkrönung mitten unter den Widersachern des Herrn auf. Man müßte meinen, einem Auftraggeber wäre das doch bedenklich erschienen.

In anderen Fällen haben wir ein Recht, an der Ähnlichkeit der Dargestellten selbst zu zweifeln; zwei von den Mädchen aus der Stifterfamilie des Waltherepitaphs kehren in der Darbringung im Tempel vom Kaisheimer Altar wieder. Doch wird nicht eigentlich mehr übernommen als die Gesamtanordnung der Formen, das eine Gesicht wird länger, verliert das rundlich pausbäckige, und auch der Profilkopf ist schmaler, der Mund gefälliger, der Winkel zwischen Stirn und Nase geglättet. Es sind nur leise Umbildungen, wohl im Sinne des eigenen Schönheitsideals des Künstlers, aber man kann es für gewiß halten, daß nicht dieselben Mädchen hier zum zweiten Male dargestellt sein sollten, sondern nur der Künstler nach Belieben die Porträtstudien wieder verwendet, die für den Waltherepitaph genommen waren, weil sie ihm für die Stelle passend scheinen und als Unterlage zur Bildung neuer Typen dienen können.

Denn nicht aus einer Fülle von Eindrücken verdichten sich eigene Gebilde, sondern aus einer beschränkten Zahl niedergeschriebener Erinnerungen schöpft der Künstler.

DIE PASSIONSTAFELN IN AUGSBURG

AUGSBURG — MUSEUM

Nr. 71 Kreuzigung, H. 1,12, B. 0,62.

Nr. 72, 73 Kreuzabnahme und Grablegung etwas kleiner, aber beschnitten.

Der Name findet sich auf dem Salbgefäß der Magdalena in der Grablegung: Hans Holbain.

Keine Jahreszahl.

Dem Katalog zufolge angeblich aus Kaisheim.

Nur auf die ursprüngliche Anordnung der 3 Tafeln zueinander ist ein Schluß daraus zu ziehen, daß der Mantel Mariens und der Fuß des Johannes aus dem Bilde der Kreuzigung in die Kreuz-

abnahme hinüberreicht. Die Grablegung wird dadurch auf die gegenüberliegende Seite der Kreuzigung verwiesen, die in ihrer Anordnung die Bestimmung für die Mitte der Reihe deutlich erweist[1]).

Die 3 Tafeln werden in Zusammenhang mit dem großen Altar aus Kloster Kaisheim gebracht, und das Thema der Darstellungen, die wohl geeignet wären, die Passionsfolge der Altarflügel zu ergänzen, kann eine Bestätigung geben. Die Möglichkeit einer ursprünglichen Einordnung ist aber nicht abzusehen, da als Predella die Höhe der Tafeln eine ganz ungewöhnliche wäre.

Stilistisch stehen die Augsburger Tafeln den Flügeln des Kaisheimer Altars sehr nahe. Einige Abweichungen lassen sich nicht sicher auf ein zeitliches Vorangehen vor dem großen Werk deuten, da die Art der Ausführung eine andere ist, und die Augsburger Bilder an Qualität die Kaisheimer Passion überragen.

Der dunkelblaue Grund scheint noch auf frühere Werke zurückzudeuten, und auch die in breiten Flächen aus dem Dunkel des Grundes herausgearbeiteten vollen Farben stimmen nicht zu dem helleren Ton des Kaisheimer Altars. Aber die Art der kompositionellen Anordnung entspricht ganz der der Kaisheimer Bilder und entfernt sich weit von den früheren Passionsdarstellungen.

Die Kreuzabnahme läßt die alte Komposition aus Donaueschingen nicht mehr erkennen. Ein Wind scheint hineingefahren zu sein und die Gewänder erfaßt zu haben. Alle aktiven Momente werden gesteigert, das Herablassen des Körpers, das Halten, das Zugreifen sind jetzt die Motive, nicht mehr das Zurschaustellen des Leichnams an sich. Ähnlich ist die Grablegung behandelt. An Stelle der repräsentativ stillgestellten tritt die bewegte Komposition. Bezeichnend dafür ist der Ausdruck der Trauer früher und jetzt. Eine stille Klagefigur mit feierlich verhülltem Haupt in der Donaueschinger Passion, und in die Frankfurter Darstellung einfach herübergenommen. Dafür jetzt eine stark bewegte Gestalt, herbeieilend mit erhobenen Armen, und sie ist nicht isoliert im

[1]) Die jetzige Aufstellung im Museum ist danach zu korrigieren.



KREUZABNAHME
Augsburg Museum

Bilde, sondern ihr Ruf klingt fort in den erregten Linien des vom Winde ergriffenen Tuches.

Die Typen der Augsburger Tafeln schließen sich denen des Kaisheimer Altares unmittelbar an. Magdalena und Johannes sowie vor allem Pilatus[1]) sind hüben und drüben die gleichen. Der blaue Harnisch des Mannes neben dem Kreuz ist der des oft vorkommenden Häschers der Kaisheimer Passion. Im Augsburger Bilde ist sein Kopf von außerordentlicher, malerischer Feinheit in dem bläulichen Ton und der weich vertreibenden Malweise. Ähnliches findet sich nur auf den Frankfurter Tafeln. In dem entsprechenden Kopfe des Kaisheimer Altars ist das Phantastische nicht im malerischen Ausdruck gesucht, sondern in roher Verzerrung der Züge.

So scheint die Augsburger Passion sich zwischen den Frankfurter und den Kaisheimer Altar zu stellen, vielleicht als eine erste Arbeit für das Kloster Kaisheim, bevor der große Altar in Auftrag gegeben wurde, doch ist Vorsicht in der chronologischen Ausdeutung geboten, da gerade die Passionstafeln des Kaisheimer Altars an vielen Stellen in der vergröbernden Ausführung durch Gehilfenhände nur in bedingtem Maße charakteristisch für die Art des Meisters sein können.

DIE APOSTELMARTYRIEN

Nürnberg: Burg: Martyrium des Johannes und Matthäus.

Nürnberg: German. Museum Nr. 164—167. Martyrium des Jacobus major und minor, Thomas, Andreas „angeblich aus Kaismeim stammend".

Schleißheim. Katalog von 1905, Nr. 88—90 „Werkstätte Hans Holbein d. Ä.". (Die Bestimmung als Werkstattarbeit stammt von Bayersdorfer.)

Martyrium des Petrus, Philippus und Bartholomäus.

Die Maße stimmen nicht genau überein, doch sind einige Tafeln sicher beschnitten. Die Höhe schwankt von 1,18 m bis 1,31 m, die Breite von 0,72 m bis 0,80 m.

[1]) Die Kopfbedeckung des Pilatus (hier wie im Kaisheimer Altar und der Paulusbasilika) kommt auch in Italien vor — offenbar als fremdländische Tracht. (Berliner Stephanusbild des Carpaccio, Piero della Francesca, Arezzo, Alinari, Nr. 9945.)

Inschriftliche Bezeichnung und Datierung fehlen, doch kann die Zugehörigkeit zu Holbeins Werkstatt und auch die Zeit der Entstehung in der Nähe des Kaisheimer Altars für gesichert gelten. Die Möglichkeit einer unmittelbaren Beziehung zum Kaisheimer Altar selbst, wie sie gelegentlich behauptet wurde, läßt sich allerdings nicht absehen. Nur die Bildform und der obere Maßwerkabschluß der Tafeln stimmen ungefähr mit denen der Altarflügel überein.

Die Folge ist sicher nicht vollständig erhalten. Wichtige Martyrien wie das des Paulus dürften wohl keinesfalls fehlen.

Der Charakter der Arbeit ist ganz roh und durchaus nur handwerksmäßig.

Die Schilderung der Martyrien ist von abstoßender Brutalität. Es ist die Stimmung eines gefühllosen derben Realismus, dem es in erster Reihe auf Deutlichkeit des äußeren Geschehens ankommt. Die Absicht auf Darstellung von Bewegung ist denn überall unverkennbar.

Sichtlich wird die Mitte vermieden. Selbst wo eine Kreuzigung darzustellen ist, bei Petrus und Andreas, und die strenge Frontalität der Anordnung die Mitte geradezu zu fordern schien, wird doch ein wenig seitlich ausgewichen, um beweglicher und interessanter zu wirken. Das Kreuz des Philippus wird ganz zur Seite genommen, und einer der steinwerfenden Henker ihm vorn gegenübergestellt. Ähnlich sind auch die andern Martyrien angeordnet, die Apostel von dem stürmischen Anprall gleichsam aus dem Bilde hinausgedrängt. Das Haupt des Jacobus fliegt eben vom Rumpf. Der kürzeste Augenblick ist gewählt, nicht die Situation.

In der Silhouette ist alle Bewegung enthalten. In der Fläche wird erzählt. Die Raumtiefe bleibt unbenutzt. Ein gleichförmig dunkelblauer Grund steigt rasch hinter der schmalen Schicht der Figuren empor.

Für das einzelne darf Holbein selbst nicht verantwortlich gemacht werden. Die harten Farben in ihrem unvermittelten Nebeneinander, die gefühllos gezeichneten Köpfe geben die Absicht des Meisters gewiß nur in grober Entstellung wieder.





MARTYRIUM DES PETRUS   MARTYRIUM DES BARTHOLOMAEUS

Schleissheim   Gemäldegalerie

DER WALTHEREPITAPH ▣ AUGSBURG ▣ MUSEUM
Nr. 65—67

H. 2,01 m. B. 2,68 m.

Inschrift: Die taffel ist gemacht da mā zalt 1502 | hat lasē machē der ersā vrlich waltr | got zelob vñ er seinē zwaiē dōchtēr | āna waltherin di zeit priorin vnd maria waltherin di zeit kusterin |

In der Stiftergruppe der Frauenseite scheinen vier Figuren erst nachträglich eingefügt zu sein, da die Auffassung und die Art der Farbe abweichen. Es sind dies die zwei letzten, von denen die vordere in deutlicher Anlehnung an die von vorn gezählt sechste Figur entworfen ist. Aber wenn hier die Anordnung noch sehr altertümlich war, der Blick, weil er nicht der Kopfrichtung folgt, etwas Gezwungenes hatte, so ist in der neuen Figur alles frei und beweglich geworden, der Stil ein anderer, und ein zeitlicher Abstand darum notwendig vorauszusetzen. Ebenfalls später eingefügt erscheinen die beiden aus der Reihe der übrigen emporragenden Köpfe.

Die spitzbogige Tafel war gleich dem Vetterepitaph für eines der Wandfelder des Kreuzganges im Katharinenkloster bestimmt.

Die Ausführung scheint nur zum geringen Teil eigenhändig zu sein. Die malerisch besten Partien liegen oben in der Gruppe der Verklärung. In den übrigen Teilen läßt sich die Tätigkeit von mindestens zwei verschiedenen Händen verfolgen, doch gelangt man nicht zur Unterscheidung kenntlicher Künstlerpersönlichkeiten, deren Tätigkeit sich etwa auch an anderer Stelle verfolgen ließe.

Der Gesamtdisposition der Tafel liegt die Voraussetzung eines einheitlichen Raumbildes zugrunde, doch nur scheinbar, denn die komplizierte Raumanlage ist erst nachträglich erfunden, um die flächenhafte Aufteilung zu umkleiden. Ein wulstiger Kegel, der Berg Tabor, schiebt die Gruppe der Verklärung weit in die Höhe. Bodenlinien scheiden die Stifterreihen von den Darstellungen der Heilung des Besessenen und der Verteilung der Brote, aber das Übereinander wird nicht zum Hintereinander, und die rasch an-

steigenden Hügel bilden in Wahrheit nur eine einförmig flache Rückwand.

Die Bildfläche ist in symmetrische Teile zerlegt, und Christus als Mittelfigur der Verklärungsgruppe oben gibt die Andeutung der festen Richtungsachse.[1]) Zwei Träger der Handlung lösen sich gleichmäßig aus den Gruppen der Nebendarstellungen ab, Christus und der Besessene zur Rechten und drüben Christus mit Petrus, dem er die Brote reicht.

So wird ein Geschehen verdeutlicht, und ein Streben nach starker Bewegung weist nochmals auf dieses Ziel. Heftige Übertreibungen entstehen, weil dem Künstler die sichere Sprache der Verkürzungen verschlossen ist, und nicht der Raum für die Darstellung der Bewegung genutzt werden kann. Immer wieder wird in die e i n e Fläche eingestellt. So erklärt sich das Gewaltsame einer Drehung. Der Kopf des Petrus, der erschrocken auffahrend sich umwendet, wird geradezu in den Nacken gedreht. Wohl ist die übertriebene Drastik der Figur gewiß einem wenig geschickten Gesellen zur Last zu schieben, aber die Erfindung des Motivs geht ohne Zweifel auf Holbein zurück.[2])

Der Waltherepitaph gehört nicht zu den höchsten Leistungen der Holbeinschen Kunst. Das Werk scheint dem Meister selbst nicht am Herzen gelegen zu haben. Sogar die Stifterbildnisse lassen die Frische der eigenhändigen Arbeit vermissen.

In der farbigen Anlage, für die wohl Holbein ebenfalls nur die allgemeinen Dispositionen gab, waltet das Streben nach dekorativem Zusammenschluß im Großen. Mit einer wirkungsvollen Austeilung des Rot über die ganze Fläche hin ist begonnen, selbst die Stifterfiguren werden in diese Rechnung mit einbezogen und auf der Frauenseite immer je zwei in einem Farbenton zusammengenommen. Es folgen die hellen Töne, die die Hauptfigur herausheben, und ein tiefes Blau, zumal in der Fernsicht der Landschaft und im Himmel gibt wenigstens dort oben die Grundlage der Ent-

[1]) Ähnlich wie in der Augsburger Passionsreihe dem Mittelbilde der Kreuzigung die strenge Symmetrie gewahrt bleibt.

[2]) Es ist die mittelalterliche Art der übertriebenen Wendung wie sie z. B. in dem früh kölnischen Veronikabilde vorkommt. (München, Alte Pinakothek.)







Phot. Hoefle, Augsburg

WALTHEREPITAPH
Augsburg Museum

wicklung leuchtender Farbigkeit. Hier, in den tonig weichen, hellen Gewändern und der farbigen Glorie um die Gestalt Christi, die in verschiedenen Brechungen durchsichtig schwebend über die Farben der Gewänder hingeführt wird, liegen denn auch koloristische Feinheiten, die mit Gewißheit auf die eigene Hand des Meisters schließen lassen.

DIE GLASGEMÄLDE IN EICHSTÄTT

Schutzmantelmadonna. Jüngstes Gericht, im Mortuarium des Domes.

Auffallenderweise haben die Glasgemälde noch nirgends in der Holbeinforschung Beachtung gefunden, obwohl die lokale Literatur sie kennt und des öfteren erwähnt. (So: Joseph Schlecht: Zur Kunstgeschichte von Eichstätt. Sammelblatt des histor. Vereins Eichstätt. VIII, 52, 1893. Franz Xaver Thurnhofer in „Eichstätts Kunst". 1900. Hämmerle: Der Pappenheimer Altar. Eichstätt 1906.[1])

Das Madonnenfenster ist an zwei Stellen bezeichnet. J. Schlecht erwähnt nur eine Inschrift, die bei der Restauration der Fenster zutage gekommen sei, scheint sie aber nicht aus eigener Anschauung zu kennen, da er die beiden vorhandenen durcheinanderbringt. Auch sonst enthält seine Beschreibung Ungenauigkeiten. Thurnhofer kennt die Inschriften nicht mehr und glaubt, sie seien verschwunden. In der Tat sind beide sehr schwer zu sehen. Ich selbst verdanke ihre Kenntnis Herrn Prof. Hämmerle, dem es gelang, die eine auf einer photographischen Platte zu fixieren. Sie befindet sich auf dem Gürtel der heiligen Margarete, die in dem Felde rechts unten steht, und lautet: Holbain. Die andere auf der Ärmelverbrämung des zur Rechten vornan unter dem Mantel Marias Knieenden: Holbon.

Die Schrifttafel unten nennt als Stifter Wilhelm von Rechberg (1478 unter den Domherren genannt, über deren Exzesse die Bürger-

[1]) In neuester Zeit wurden die beiden Fenster auf dem Umschlag des Kalenders „Altfränkische Bilder" (1907) farbig reproduziert. (Im Text wird die Urheberschaft zweifelhaft gelassen.)

schaft von Eichstätt Klage führt) und die Jahreszahl 1502. Die 5 ist von ungewöhnlicher Form und wohl ein Mißverständnis des Restaurators. Die ganze Inschrift scheint stark erneuert zu sein.

Die Fenster, die sich ursprünglich im Chor des Domes befanden, wurden von F. Geiges in Freiburg restauriert und dann an ihre jetzige Stelle im Mortuarium übertragen. Der arg entstellende, neue Kopf der Madonna muß von dieser Restauration herstammen, der auch anscheinend viel von der alten Farbe zum Opfer fiel.

Das jüngste Gericht ist nicht bezeichnet, rührt aber unzweifelhaft ebenfalls von Holbein her.[1])

Die Anlage des Weltgerichtsbildes ist mit der des Waltherepitaphs am nächsten verwandt. Der wulstige Kegel, der in der Mitte emporgeführt wird, erinnert an den Berg Tabor der Verklärung, und ähnlich wird die Gruppe der Himmlischen oben benutzt, um durch ihre symmetrische Ordnung der Komposition architektonischen Halt zu geben. Unten scheidet sich die Masse zu beiden Seiten schwerer. Aber man kann wieder bemerken, wie wenigstens der Eingang der Seligen sich in einzelne Zwiegespräche auflöst; und Michael ficht mit dem Teufel einen regelrechten Zweikampf.

Das zweite Fenster muß vor allem als Porträtwerk eine eingehende Würdigung erfahren.

Denn unter dem schützenden Mantel der Gottesmutter kniet eine wahre Mustersammlung individuell gefaßter Menschen. Man wird nicht leicht genug zum Lobe des Werkes sagen können, wird es ohne Scheu als ein Hauptwerk deutscher Bildniskunst jener Zeit und vielleicht das erste vollwertige deutsche Gruppenporträt überhaupt bezeichnen dürfen. Und man wird trotzdem, gleichwie im Kaisheimer Altar auch hier das für den Künstler charakteristische Schwanken zwischen der Absicht auf das Porträt und der Freude am Absonderlichen und zur Karikatur zugespitzten Einzelfall fest-

[1]) Abgesehen von den Typen, die ganz unzweideutig Holbeinsches Eigentum sind, mag auf die Paradiesespforte hingewiesen sein, die genau der Art entspricht, wie Holbein so oft den Einblick in ein Kircheninneres zeichnet. (Weingartener Altar, Afraaltar, Kaisheimer Altar, Paulusbasilika.)



Phot. Ostermayr, Eichstätt

SCHUTZMANTELMADONNA
Glasgemälde Eichstätt Mortuarium des Domes



DAS JÜNGSTE GERICHT
Glasgemälde
Eichstätt Mortuarium des Domes

stellen können. Obwohl man unmittelbar an ein Gruppenporträt denkt, ist es doch im einzelnen kaum möglich, zu entscheiden, ob es sich in Wahrheit um Bildnisköpfe handelt. Manche Ähnlichkeit mit schon bekannten Typen läßt sich auf bloße Übernahme der Einstellung eines Kopfes und der Hauptanordnung der Formen zurückführen. Man kann von Entlehnung sprechen, oder besser von Anlehnung an eigene, frühere Gestaltung, wird sich aber nur schwer vorzustellen vermögen, daß ein neues Bildnis sich auf solche Weise in das alte Schema zwängen ließ. So ähnelt der Mönch ganz rechts dem Dominikaner des Frankfurter Stammbaumes, der als S. Vincentius bezeichnet ist.[1]) So findet man die beiden eigenartigen Greisenköpfe der rechten Seite, den vornan und den rückwärts am Fensterpfosten, mit dem merkwürdig spitzen Schädel auf zwei Blättern des Basler Skizzenbuches wieder, und man meint dort sicher, es sei beide Male dasselbe Modell nur in verschiedenen Aufnahmen wiedergegeben. Im Gemälde ist jeder Kopf nach einer anderen Seite individuell ausgestaltet, und zum Überfluß kann man den einen Kopf noch einmal wiedererkennen. Es ist im Beschneidungsbilde des Kaisheimer Altars der Mann mit dem Salbgefäß, und wieder ist es ein anderer Mensch geworden. Es bleibt nichts als ein Grundthema, das allen gemeinsam ist, in der Variation ist der Künstler frei. Noch weiter entfernt er sich in der Abwandlung vom einen zum andern: In dem Manne, der links neben Maria kniet, die Hände über der Brust gekreuzt, erkennt man kaum noch den Alten, der in der Darbringung im Tempel vom Kaisheimer Altar hinter dem Altartisch steht, und doch liegt das gleiche Schema zugrunde, ist die Einstellung des Kopfes genau übernommen. Und diese Einstellung selbst, in der die Nase die Oberlippe überschneidet, scheint der Absicht auf das Porträt zu widersprechen und wieder nur dem Streben des Künstlers auf das Eigenartige, Überraschende und Einmalige entgegenzukommen.

Das Rätsel des Werkes kann trotzdem nicht für gelöst gelten. Man wird sich immer noch zu schwer von dem Eindruck der Bildnisgruppe losmachen können. Bezeichnend für den starken Stilwillen

[1]) Der bärtige Mann zur äußersten Linken ähnelt dem „Roboam" der Frankfurter Wurzel Jesse.

des Künstlers, wenn es trotzdem nicht lebende Menschen sind, die er wiedergibt, sondern wenn er das Allgemeinproblem der Menschendarstellung in so individueller Form faßt. Und nicht weniger bezeichnend im anderen Falle, wenn er das Porträt selbst so fest in die gewollte Form zu zwingen wußte, daß es aus dem Umkreis der selbstgewählten Typen sich nicht mehr zu lösen scheint. Es ist nicht nötig die Entscheidung zwischen dem einen oder dem andern zu suchen, denn das Charakteristische ist eben auch in dieser Ungewißheit selbst gegeben.

Die individuellen Typen sind das eine, und die wundervolle Farbe ist das andere, wodurch Holbein sich unzweideutig als den Meister der Eichstätter Glasgemälde zu erkennen gibt. Das Dunkelblau, das in Holbeins Farbengebung eine so große Rolle spielt, und das als Farbe des Hintergrundes selbst aus der mittelalterlichen Glasmalerei zu stammen scheint, wird auch hier der willkommene Grundton. Die dekorative Bestimmung des Glasgemäldes, das durch einfache Gegensätze stark sprechen soll, wußte keiner besser zu verstehen als gerade Holbein, und hier, wo das Koloristische auf einfachsten Ausdruck zurückgeführt werden mußte, offenbart sich reiner noch als im gemalten Bilde der Sinn und der hohe dekorative Wert seiner Farbengebung. Im Weltgericht steht das Rot voran, und in seiner Verteilung über die Fläche spricht ebenso stark die Sorge um die Verdeutlichung der Hauptmotive wie die andere um das farbige Gleichgewicht. Vorsichtig werden die Wagschalen der einen und der anderen Seite belastet, wird dem Rot ein leuchtendes Goldgelb beigegeben und wird wiederum vermieden, daß etwa gleichfarbige Flächen verschiedener Bedeutung zusammenstoßen und den Sinn verunklären. Für den Grund dient das tiefe Blau, das auch im Marienfenster notwendig an Stelle der modernen, farblosen Verglasung zu ergänzen ist. Das Blau des Kleides wirkt jetzt viel zu isoliert, und das herrliche Rot des Mantels leuchtet bei weitem nicht kräftig genug auf dem neutralen Grunde.

Über die geringe Weite der Holbeinschen Farbenskala geben die Glasgemälde, die auch hier nochmals vereinfachen müssen, gute Auskunft. Außer dem Blau und Rot gibt es ein Grün, ein dunkleres und ein helleres Gelb, ein Violett, das Holbein im



MARTYRIUM DES BARTHOLOMAEUS
Berlin von Kaufmann

herabgelassen wird. Die wunderbare Bekehrung ist das hervorstechende Ereignis aus dem Leben des Heiligen, der Weg nach Damaskus und die Taufe durch Ananias werden geschildert. Weit in der Ferne noch die Fahrt von Caesarea nach Rom im Schiff auf sturmbewegter See, und in der Mitte der Tafel endlich das Wirken des Apostels selbst, seine Predigt. Oben im Bogenfelde, gleichsam als Leitstern dieses Erdenlebens, der dornengekrönte Heiland.

In der Anlage knüpft Holbein an den Waltherepitaph des Jahres 1502 an. Wie dort, so nimmt auch hier eine im Zusammenhang gedachte Landschaft die ganze Folge der Ereignisse aus der Legende des Apostellebens auf. Durch gemeinsame Bodenfläche, Hintergrund und raumbildende Kulissen wird eine einheitliche Örtlichkeit geschaffen, komplizierter als die im Waltherepitaph, die nicht mehr als drei verschiedene Szenen zu fassen hatte. Holbein kann nicht mehr wie dort ganz auf die Mithilfe der trennenden Rahmenstäbe verzichten, die nicht anders als die Linien der Landschaft und der Architektur im Bilde dazu dienen müssen, die einzelnen Szenen reinlich voneinander zu scheiden. So macht er auch nicht mehr den Versuch, den oberen Teil der Mitteltafel in die Gesamtanordnung einzubeziehen, sondern teilt dort wieder, wie in der Marienbasilika durch Rahmenwerk eine besondere Fläche ab. Aber dieses Rahmenwerk selbst ist nicht mehr das alte, nicht mehr wie früher der Oberfläche der Bildtafel aufgelegt, sondern selbst räumlich gedacht, als die vordere Schicht einer in die Tiefe bauenden Architektur. Von dem Maßwerkbogen aus ist eine flache Kuppel in den Bildraum hineingeführt, die zugleich den festen Boden gibt, auf dem die Szene der Dornenkrönung oben spielt. Und dieses eine Motiv kann als charakteristisch für den Stil des Ganzen gelten. Überall ist dafür gesorgt, daß das eine vom andern sich scheide, aber die Trennungslinien werden nicht als solche anerkannt, sondern nachträglich im Sinne von raumbildenden Elementen umgedeutet. Daß die Figurengruppen selbst hinter den Rahmenstäben weitergeführt werden wie im Waltherepitaph, der sogar die zwei vertikalen Teilungen der großen Tafel zu leugnen versucht, kommt jetzt nicht mehr vor. Nur wie in der Frühzeit schon gern eine

Gewandfalte oder ein Stabende, so greift jetzt jederseits ein Eckchen des getäfelten Bodens vor der Kirche von der Mitteltafel in die Seitenfelder über.

Trotzdem muß man es fühlen, daß gegenüber dem Waltherepitaph die Paulusbasilika das reifere Werk ist. Wohl steckte Holbein früher die Ziele weiter, doch um so mehr hinter dem Gewollten blieb das Gelingen zurück. Die Raumanlage spricht entschieden mit in der Wirkung des Ganzen, obwohl man auch hier noch suchen muß, um den paar durchlaufenden Hügellinien zu folgen, die den Zusammenhang innerhalb der Landschaft herstellen sollen. An einer Mauer soll man mühsam sich hintasten, die parallel der Bildfläche hinziehend den Hintergrund nach vorn begrenzt, Stück um Stück sich zu überzeugen, daß die versprengten Teile, die man sieht, zu einer Landschaft gehören. Das Neue ist nicht so sehr in der Breitendehnung als in der Tiefenerstreckung zu suchen. Denn zum ersten Male hier ist ein Mittelgrund eingeführt. Wohl enthielt auch der Waltherepitaph schon die Voraussetzung eines solchen, aber Holbein wagte damals noch nicht, die Konsequenzen der Anordnung zu ziehen. Die Stifterreihe erschien nicht räumlich näher, sondern flächenmäßig unterhalb der dem Künstler wichtiger dünkenden Wundertaten Christi, die eigentlich erst einer zweiten Raumschicht angehören sollten. Glaubhafter werden jetzt die zwölf Szenen der Legende in verschiedenem Größenmaßstab über die drei Pläne aufgeteilt.

Auch seine Erfahrungen in der Erzielung von Wirkungen der Luftperspektive nutzt Holbein im Ausbau des Raumes. Man mag sehen, wie etwa die voller modellierte Paulusfigur in der Darstellung der Blendung[1]) von der Gruppe hinter ihm sich ablöst, die als Masse gut zusammengeht. Man soll und man darf diese Schar von Kriegern, Pferden, Lanzen nicht in ihre Teile zerlegen, denn die Absicht geht auf die Darstellung einer unentwirrbaren

[1]) Stoedtner und nach ihm Weis-Liebersdorf behaupten die Abhängigkeit des Motivs dieser Figur von dem Stich des Hausbuchmeisters (Lehrs 41), was nicht überzeugend erscheint. Die ähnliche Beinstellung des zusammengebrochenen Pferdes findet sich auch sonst und wohl unabhängig, z. B. bei Bellegambe (Brügger Leihausstellung. Taf. 80) bei dem Glückschen Mostaert (Stifterflügel in Brüssel).

Menge, und sie ist nicht übel erreicht. Doch dergleichen gelingt nur selten und in glücklichen Fällen. Dem predigenden Paulus kann Holbein nicht eine Menschenmenge als Zuhörerschaft geben, wie der fränkische Künstler der Petrus- und Paulusgeschichten in den Uffizien es mit den anderen und sicheren Mitteln seiner Raumdarstellung vermochte. Holbeins Illusionsmittel der Luftperspektive versagen hier, wo er die festen Wände des Binnenraumes zeigt, die nur eine schmale Raumschicht fassen, nicht die Tiefe der Burgkmairschen Kirche an der gleichen Stelle der Lateranstafel. So muß er sich mit vier Zuhörern begnügen, gleichsam nur ein paar Beispielen aus einer Menge. Und Holbein hatte selbst nicht das volle Zutrauen und den rechten Mut zu den eigenen Mitteln. Rücksichten auf Deutlichkeit und das Interesse am einzelnen verdunkeln immer von neuem den Blick auf das Ganze. Wohl wechselt sichtlich die Modellierungshöhe etwa innerhalb der Enthauptungsgruppe von dem vornan stehenden Henker zu dem Jüngling mit dem Federhut und dem auf ihn einsprechenden Begleiter, aber solche Rücksichtnahme überschreitet niemals eigentlich die Grenzen einer zusammengehörigen Gruppe. Und andrerseits ist ihm in der Versammlung der Geistlichen um den Sarkophag ein jeder Kopf als solcher zu interessant, um die volle Deutlichkeit der Einzelmodellierung aufzugeben.

Wir stellten in unserer Betrachtung das Raumproblem voran, obwohl wir selbst betonen, daß es für Holbein keineswegs den Ausgangspunkt bildet. Aber es bezeichnet trotzdem am besten und schlagendsten die besondere Art des künstlerischen Schaffens. Denn so wenig die Erfindung eines Raumganzen der Raumbildung im einzelnen zugrunde liegt, vielmehr das einzelne immer vorangeht und verbindende Motive nur nachträglich erst eingeflochten werden, so wenig darf man erwarten, in der Komposition auf durchgehende und große Dispositionen zu treffen, die die vielen Einzelteile energisch zur Wirkung eines Ganzen zusammen zu zwingen vermöchten. Ja, bis in die einzelne Gruppe hinein kann man diese Art der Entstehung aus der Zusammenfügung von im voraus bestimmten Teilen noch deutlich verfolgen. Der Begleiter des Pilatus oben in der Dornenkrönung entspricht in der Anlage dem Manne, der

in der Darbringung im Tempel vom Weingartener Altar hinten im Kirchenraum sichtbar wurde. Der Kopf des Petrus im Abschied der Apostel stimmt genau überein mit dem des schlafenden Petrus vom Frankfurter Ölberg, die Formen sind nur wenig abgewandelt, im ganzen fester geworden, wie es der Entwicklung der Zeit entspricht, aber in der Haltung, im Gesamtcharakter, im Ausdruck selbst ist nichts geändert. Nur der neue Zusammenhang, in den der Kopf gebracht ist, gibt ihm den neuen Sinn. Man wird die seltsam verschobene Figur des Petrus erst richtig begreifen, wenn man diese Entstehungsart erkannt hat, und man wird über den Bau einer Gruppe und endlich selbst über die Gesamtkonzeption einer Tafel von hier aus zu urteilen haben. Denn das, was an Unübersichtlichkeit noch immer in jeder Holbeinschen Komposition bleibt, obwohl ein innerstes Streben nach Klarheit niemals zu verkennen ist, hat eben hier seinen Grund, daß der Künstler selbst das Ganze nicht übersah, bevor er an die Arbeit und an das Einzelne ging, daß vielmehr das Einzelne schon feststeht, bevor noch das Ganze in seinen Umrissen Gestalt gewonnen hat. Wie im Mosaik wird ein Stein an den andern gesetzt, und ängstlich hält Holbein fest an der einmal gestalteten Form. Ein Mangel an Formengedächtnis und an anschaulicher Vorstellung ist es, der als tiefster Grund dieser Art anzusehen ist, der auf der einen Seite, wie wir so oft schon feststellen konnten, den Künstler zwingt, auf schon einmal zeichnerisch fixierte Formen zurückzugreifen, der andererseits ihm die klare Übersicht über einen weiten Formenkomplex so sehr erschwert und ein freies Schalten mit den Elementen der Darstellung unmöglich macht.

Die Paulustafel bedeutet in jeder Hinsicht einen gewaltigen Anlauf des Künstlers, und so bildet gewiß auch die Komposition ein wohldurchdachtes und geordnetes Ganzes. Aber man wird sich nicht darüber täuschen dürfen, daß in den symmetrischen Entsprechungen und einiger Bezugnahme in den Richtungen, alles eigentlich liegt, was unter dem Gesichtspunkt der Gesamtkomposition Beachtung verdienen könnte, daß selbst innerhalb jeder Einzelszene noch immer die alte Art der kreisförmigen Gruppenbildung um eine Mittelfigur neben dem konkurrierenden Streben nach

Lösung des Schemas durch Einsetzen einer zweiten Hauptfigur maßgebend ist. Im Abschied der Apostel wird Petrus an Stelle des Paulus als Mittelfigur eingesetzt. Selbst in der Mitte des Ganzen steht nicht die Hauptfigur — wie noch in allen Basilikenbildern Burgkmairs — sondern eine bedeutungslose, fast namenlose Nebenfigur, die heilige Thekla, die dem Apostel durch die Länder folgte, und die hier auf dem Stuhle draußen vor der Kirche sitzt, in der der Heilige predigt. So wendet sie dem Beschauer den Rücken, und das Ungewohnte, Überraschende dieser reinen Rückansicht muß unwiderstehlich immer von neuem den Blick auf sich ziehen. Das Auge wandert hin und her, findet nicht, wie in der alten Marienbasilika, mit dem ersten Blick den festen Halt, sondern muß die Hauptfigur suchen in dieser oder jener der dargestellten Episoden, um immer wieder zurückzukehren zu der merkwürdig reizvollen Frauengestalt in der Mitte. Auf Bewegung ist es abgesehen, und Bewegungsdarstellung auch im einzelnen nach Möglichkeit versucht. Das Haupt des Erschlagenen ist noch nicht zur Ruhe gekommen, es muß noch einmal vom Boden aufspringen, — so will es die Legende, — um da niederzufallen, wo das dritte, kreisrunde Loch die dritte Quelle bezeichnet, die an der Stelle dem Boden entsprang. Selbst die stille Totenfeier wird nicht mehr in dem ruhig repräsentativen Sinne gefaßt wie etwa früher im Afraalter, gerade die Versammlung der Geistlichen wird nun zum Hauptmotiv der Darstellung, und man sieht nicht mehr zu allererst den Toten selbst. Die Farbengebung muß das ersetzen, was die Komposition an unzweideutiger Klarheit zu wünschen übrig ließ. Gleichwie im Münchner Marienleben sichert ein hellblauer Mantel, der im Lichte zu reinem Weiß aufgehellt wird, der Hauptfigur überall die gebührende Beachtung. Auch jetzt macht die Verarbeitung der starken Helligkeit offenbar Schwierigkeit, und Holbein dämpft wenigstens für die Seitenfelder das reine Weiß zum Graublau ab. Aber er wird auch des kräftigen Weiß nun anders Herr als im Kaisheimer Altar, wo er noch alle Farben zurückzuhalten sucht, bettet es hier in eine Flutwelle von Farbe. Niemals hat Holbein leuchtenderen Reichtum über eine Tafel gebreitet, von seinem tiefen Blau, in dem gleich wie in geheimnis-

voll nächtigem Dunkel weit draußen auf der See der Heilige in sturmgepeitschtem Boote sichtbar wird, bis zu dem strahlenden Rot vorn. Den starken und vollen Farben, die das Ganze gliedern, steht im einzelnen eine ausgesprochene Vorliebe für die tonig gebundenen, delikaten Farbenzusammenstellungen gegenüber. Holbein wußte wohl, wie gut ein Weiß zum tiefen Grün steht. Ein dunkelgrüner, weißgeränderter Mantel tritt seit dem Weingartener Altar immer wieder in seinen Bildern auf, prachtvoll gesteigert nun in dem zweifach getönten Grün mit dem tonigen Weiß im Gewande der Frau, die der Taufe des Paulus beiwohnt.

Farbig sowohl als rein malerisch bedeutet die Paulusbasilika einen Höhepunkt, und man wird im gesamten Umkreis der älteren deutschen Malerei nichts finden, das sich an Schönheit mit der Rückenfigur der heiligen Thekla vergleichen ließe. Man pflegt gern an Terborch zu erinnern, und nicht mit Unrecht, denn erst späte, holländische Feinmalerei lernte alle malerischen Reize eines solchen Nackens auskosten, und man muß staunen, wie viel davon schon der alte Meister wußte. Das Nebeneinander der zart schimmernden Haut, des weißen Kopftuches, des hellen Pelzwerks, begleitet vom tiefen Grün des dunklen Sammetkleides zeugt von einem Sinn für rein malerische und farbige Wirkungen der feinsten Art.

Von dem besonderen Formengeschmack des Werkes mögen die Gesamtproportionen zeugen. Die niederen, gedrückten Felder der Marienbasilika sind jetzt zu freien und steigenden Flächen geworden, und das Bogenfeld der Dornenkrönung oben wird nochmals dreigeteilt, um ihm den Charakter des Breiten und Lastenden zu nehmen. Auch die Menschen sind schlank und hier im kleinen Maßstab beinahe zierlich gebildet.

Neben solchem Geschmack für das leichte und die Höhenproportion steht Holbeins alte Liebe für schweres, romanisches Bauwerk, für die voll sich rundenden Türme, die flachen Lisenen und Bogenfriese. Und in der gleichen Richtung findet man sein eigentliches Lieblingsornament, das so oft und an den verschiedensten Stellen wiederkehrt, die einfache Rosette, die mit ihren vielfachen Rundungen, dem langsamen Auf und Ab vom Hell zum

Dunkel das Malerauge reizte[1]). In der Paulusbasilika ist sie das Pektorale des Papstes und die Rüstungszier des Häschers, prangt in monumentaler Größe an dem steinernen Taufbecken und wird umgedeutet, um noch für den Leuchterfuß das Motiv herzugeben. Das Ornament hat etwas Zeitloses in seiner primitiven Einfachheit. Ungotisch ist es gewiß, und es fügt sich gleich manchen noch romanischen Formen Holbeins seinen späteren Renaissancedekorationen leicht ein.

In der Typenbildung weisen einzelne unmittelbare Entlehnungen sowie die Art der Entstehung der Typen und endlich die Auffassung des Porträts deutlich auf die vergangene Zeit zurück. Der Papst[2]) ist derselbe, der im Weltgerichtsfenster in Eichstätt unter den Verdammten sichtbar ward, der Pilatuskopf und Christus selbst stammen aus den Münchner Passionstafeln, Ananias, der den Paulus tauft, ist kein anderer als der greise König der Anbetung vom Kaisheimer Altar. Auf den Petruskopf, der aus dem Frankfurter Ölberg stammt, wurde schon hingewiesen. Die unmittelbar zugehörigen Studienblätter, die im Kaisheimer Altar für die Entstehung der Typen so reichen Aufschluß gaben, fehlen hier, aber eine andere Eigentümlichkeit läßt eine Deutung in ähnlichem Sinne zu. Vergleicht man nämlich die verschiedenen Darstellungen des oft wiederkehrenden Pauluskopfes untereinander, so wird man erstaunt sein, wie gering zumeist die Ähnlichkeit ist. Es liegt keine volle, plastische Vorstellung des Kopfes zugrunde, die eine jede beliebige Projektion auf die Fläche frei gestattete, sondern jede neue Ansicht muß auch neu konstruiert werden, und es bleibt nur gerade das Allgemeine einer ernsten, würdigen Schönheit sowie gewisse Züge äußerer Charakteristik, die aber mehr

[1]) Die Form kehrt zu allen Zeiten und in der verschiedensten Ausdeutung bei Holbein wieder, schon in der Donaueschinger Passion an den Rüstungen der Häscher, ebenso im Kaisheimer Altar und den Augsburger Passionstafeln (Knöpfe des Pilatus), den Apostelmartyrien. Auch später wieder auf den Prager Altarflügeln, den Augsburger Tafeln von 1512, dem Sebastiansaltar. Holbeins Vorliebe für Perlenschmuck geht mit dem Geschmack, der sich in diesem Ornament ausspricht, gut zusammen.

[2]) Eine Skizze zum Papstkopf auf einem Studienblatt in Frankfurt steht zugleich mit den Allerheiligenzeichnungen dort in Zusammenhang.

im einzelnen angebracht werden, als daß sie den Eindruck des Ganzen im voraus bestimmten.

Neben diesem Pauluskopf, der als freie Erfindung des Künstlers gelten muß, enthält die Tafel das beste und sicherste Beispiel der Porträtdarstellung dieser Zeit, die Gruppe, in der Holbein sich selbst mit seinen zwei Söhnen darstellt[1]).

Hier in der unmittelbaren Wiedergabe des menschlichen Kopfes zeigt sich am besten, wie weit der Künstler der Formen Herr ist. Ängstlich sorgfältig ist Holbeins Bildnis. Befangen und eng gebunden an das abzubildende Objekt, gleichwie er im Bilde sich gern an die vorher gefestigten Formen der Zeichnung hält, wagt Holbein nicht, den Blick nur einmal abzuwenden, eine Linie, einen Umriß frei zu ziehen. Stück um Stück bildet er nach, fügt eins zum andern, bis ein Ganzes dasteht. Das Charakteristische, Bestimmende eines Kopfes ist nicht in einem Zuge erfaßt. Will Holbein nicht auf Ähnlichkeit überhaupt verzichten, so muß er so ängstlich sich an die Natur klammern. Er sieht nur die Teile, nicht zugleich auch, wie sie zum Ganzen sich fügen, sieht einen Teil nach dem andern und mag selbst erstaunt gewesen sein, wenn das Ganze fertig stand. Die seltsame Umrißlinie im Profil des Ambrosius, die Verschiebung zwischen Mund und Nase im Gesicht des Künstlers selbst sind so zu erklären.

Daß Holbein selbst auf die Paulustafel, die mit so großer Liebe und Sorgfalt gearbeitet ist, besonderen Wert legte, scheint diese Bildnisgruppe nochmals zu beweisen. Denn so wie Dürer auf seinen großen Gemälden gern sich selbst, allein oder mit seinem Freunde Pirckheimer zusammen darstellte, in stolzem Selbstbewußtsein sich als den Meister so wohlgelungenen Werkes bezeichnend, so scheint auch Holbein die Zufriedenheit mit der eigenen

[1]) Ob die Frau, die gegenübersteht, Holbeins Frau darstellt, läßt sich nicht ausmachen. Die Ähnlichkeit mit dem kleinen Ambrosius beruht wohl nur in der besonderen Art der Profillinie, die mehr eine Gewohnheit des Künstlers als eine Eigentümlichkeit des Modells zu bedeuten scheint. Noch weniger ist es möglich, frühere Profilköpfe mit dem dieser Frau zu identifizieren. Die Frau rechts in der Darstellung im Tempel vom Kaisheimer Altar, auf die hingewiesen wurde, stammt vielmehr aus der Stifterfamilie des Waltherepitaphs.



Phot. Hoefle, Augsburg

EPITAPH DES ULIRCH SCHWARTZ
Augsburg von Stetten

Schöpfung kund zu tun, indem er sich mit den zwei Söhnen im Bilde darstellt.

DAS EPITAPHBILD DES ULRRICH SCHWARTZ ꙮ AUGSBURG ꙮ Im Besitz des Herrn von Stetten

H. 0,855 m. B. 0,753 m.

Ein Monogramm, gebildet aus einem doppelten H, befindet sich auf dem Knauf des Schwertes Gottvaters. Eine Datierung fehlt, doch kann die Jahreszahl 1508 als feststehend angenommen werden. A. von Zahn (Jahrb. f. Kunstw. IV, 127. 1871) machte nämlich auf ein im Braunschweigischen Museum befindliches Trachtenbuch aufmerksam, das Matthäus Schwartz, der Enkel des Bürgermeisters, in Form einer Selbstbiographie anlegte. Ein Kinderbildnis dieses Buches mit der Beischrift: „diss angesicht ist controfat ab eyner allter tafell zv Sanct Vlrich", und dazu die Datierung „1508" konnte W. Schmidt (Jahrb. f. Kunstw. IV, 223) mit dem 4. Kopfe von links in der obersten Reihe der männlichen Stifter vom Schwartzepitaph identifizieren.

Auffallend roh und auch in der Farbe von der übrigen Tafel unterschieden sind die Köpfe der beiden kleinsten Mädchen unmittelbar vor der Matrone mit großer Haube dem Bürgermeister gegenüber. Sie mögen nachträglich eingefügt sein.

Eine genau gleichlautende Kopie der Tafel befindet sich in dem Kirchenraum des Germanischen Museums zu Nürnberg.

Eine Gedenktafel für den unruhigen Herrn hatte Holbein zu schaffen, der Bürgermeister von Augsburg gewesen und im Jahre 1478 wegen seines gewalttätig übergreifenden Regiments hingerichtet worden war. Wie üblich sollte die ganze, reiche Nachkommenschaft des Verstorbenen im Bilde mit verewigt sein, und dieses Motiv nimmt Holbein als das wesentliche heraus. Den Porträtgruppen der Männer zur einen, der Frauen zur anderen Seite gilt das Hauptinteresse des Künstlers.

Die Komposition der Tafel ist die denkbar einfachste. Die beiden Gruppen der Stifter unten zu den Seiten, darüber in symme-

trischer Entsprechung die Fürbitter, Christus und Maria, und in der Mitte Gottvater als Richter. Die freie Anordnung der einen Figur Gottvaters gibt dem Bilde Leben, und sein gewaltiger, ausdrucksvoller Kopf beherrscht vollauf die Tafel. Es ist der Typus eines würdigen und gütigen Vaters, ein Mann aus dem Volke, wie Holbein ihn selbst in Augsburg kannte[1]). Auch Christus ist nicht der gewohnte, schöne Mann, sondern zeigt ein Streben nach Vermenschlichung des Typus, das hier bis zum Häßlichen führt. Noch deutlicher wird das in dem Profilkopf der Maria. Vor allem aber will die große Schar der Mitglieder der Bürgermeisterfamilie im einzelnen, Kopf für Kopf betrachtet sein, denn hier ist ein jeder ein Individuum für sich, ein bestimmt bezeichneter und deutlich erkennbarer Charakter. Nur schlecht fügen sie sich zum Ganzen der unterschiedlosen Gruppe der Stifter, die gleichermaßen bescheiden und demutvoll ergeben sich der Gegenwart des Heiligen und der eigenen Kleinheit bewußt sein sollen. Holbein gibt einem jeden die volle Freiheit individuellen Daseins. Aber nur in den Köpfen ist dieses Leben. Die Körper bleiben befangen, und um die räumliche Daseinsmöglichkeit der dicht gedrängten Menschenschar kümmert Holbein sich nicht.

Der Hintergrund der Tafel ist einförmig blau, nicht von dem tiefen Dunkelblau, das Holbein oft als Hintergrund gibt, sondern von einem helleren Ton. Und deutlich ist es, wie der gesamte Farbenkomplex des Bildes einer vorbedachten Wirkung untergeordnet wird. Ein helles, stumpfes Ziegelrot wird zu dem matten Blau gestellt. Auch die Stiftergruppen sind unbedenklich in die farbige Rechnung einbezogen. Denn man wird nicht glauben, daß die Mitglieder der Bürgermeisterfamilie mit so ausgesprochener Vorliebe ziegelrote Kleider trugen. Der besondere Reiz ist in dem unvermittelten Nebeneinander der trocken aufgetragenen, lichten Farbenmassen gesucht. Eine frische Buntheit bestimmt den Eindruck der Tafel.

[1]) Dasselbe Modell in der Berliner Silberstiftstudie. Verz. Nr. 194.

DIE ALTARFLÜGEL IN PRAG ▭ PRAG ▭ RUDOLPHINUM

Nr. 271, 272

H. 1,35 m. B. 0,75 m.

Auf den Außenseiten je 2 große Heiligengestalten, Thomas und Augustin, Ambrosius und Margarete.

Für die Innenseiten ist das hohe Rechteck der Tafeln durch wagerechte Teilung in je zwei Felder zerlegt. Im oberen Teil je 3 Heilige in einer Arkadenreihe: Willibald, Lucia, Katharina; Barbara, Apollonia, Rochus. In den unteren Feldern zur Linken der Tod Mariens, rechts das Wunder der heiligen Ottilie, die durch ihr Gebet die Seele des Vaters aus dem Fegefeuer erlöste. Daneben 2 Figuren, deren Bestimmung nicht deutlich ist, ein Mann und eine Frau, die eine Radwelle tragen, Werkzeug liegt am Boden. Die Deutung, die Woltmann den beiden Figuren gibt (II, 88), ist nicht überzeugend: „links Ottilie in weltlicher Tracht, welche mit ihrem Vater, Herzog Eticho eine Radspeiche (?) zum Aufziehen der Lasten über ein Gestell legt, ihnen zur Seite der angefangene Bau des Klosters Hohenburg."

Die Namensinschrift findet sich auf den Außenseiten an zwei entsprechenden Stellen beider Tafeln nämlich im Gewandsaum des Augustinus: „Hans", in dem des Ambrosius: „Holbain".

Die Tafeln sind im wesentlichen farblos als Grisaillen behandelt, trotzdem aber nicht nur als Untermalung anzusprechen wie etwa Jan van Eycks heilige Barbara, denn allein die geschickte Ausnützung der grauen und sepiafarbenen Töne in der Art, wie sie auch in Holbeins Federzeichnungen geübt ist, und die hier den Haaren zum Beispiel etwas vom Schimmer der Natur zu geben weiß, scheint die volle Farbe entbehrlich zu machen. Es kommen dazu, wieder ähnlich wie auf den Tuschzeichnungen, ein paar leichte Farbenflecke für die Edelsteine und der matt blau angelegte Grund der Außenseiten, wodurch in sehr geschickter Weise dem Eindruck des eintönig Farblosen entgegengewirkt ist. Im Ornamentalen sind gotische und Renaissanceformen nebeneinander verwendet.

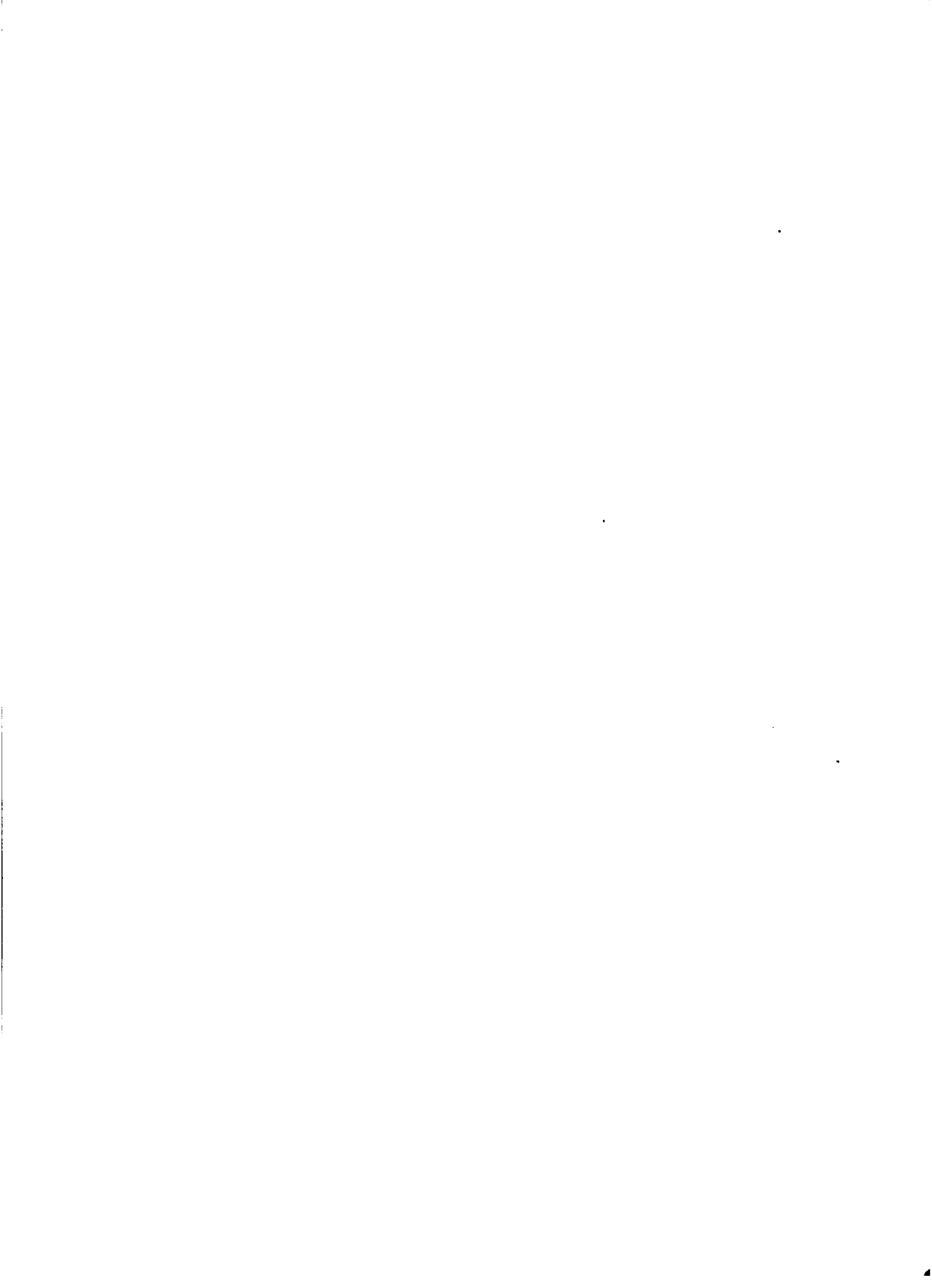
Unter gotischen Maßwerkbogen stehen die Heiligenfiguren der Außenseiten, aber aus den alten Formen selbst scheint noch einmal ein neues und frisches Leben sprießen zu sollen, Weinlaub und Hopfenranken winden sich in die starren, steinernen Bogen. Es ist, als galten die italienischen Formen für die edleren, die nur der Feiertagsseite gebührten, wenn im Gegensatz zu außen für die Innenseite der Flügel Renaissancedekorationen verwendet sind.

Ein flacher Bogen scheidet die untere von der oberen Hälfte der Tafeln, und es erinnert unmittelbar an die Art, wie auf der Paulusbasilika der Raum für die Dornenkrönung gewonnen wurde, wenn von dem Bogen aus eine horizontale Bodenfläche in die Tiefe geführt wird, das Bedürfnis nicht auf Flächenteilung allein, sondern auf Teilung des Raumes geht. In der Landschaftsdarstellung folgt unmittelbar auf den nah gesehenen Vordergrund die Ferne des Hintergrundes. Nur geschickt verschleiert ist der Übergang, und das allzuhohe Ansteigen des Horizonts vermieden, indem der Vordergrund stark erhöht wird. Die Stufen, die früher zum Hintergrund hinaufführten, steigen jetzt abwärts in den unsichtbar bleibenden Mittelgrund. Die Mauer, die den Vordergrund rückwärts begrenzt, bezeichnet die Stelle, an der die gegensätzlichen Richtungen sich scheiden, die eine, die in die Tiefe der Landschaft weist, die andere, die nach vorn die Zone des Vordergrundes umfaßt, denn Holbeins Gefühl braucht an dieser Stelle die greifbar feste Stütze. Mit wenig Schritten ist vorn die Tiefe rasch durchmessen, und schon das Mädchen findet kaum noch Platz, es wird an die Mauer angedrückt. Holbein rechnet nur mit den Verhältnissen fester Körper und verzichtet auch auf die Täuschung der Luftperspektive. Es wird nichts verschleiert, und das Streben nach Klarheit waltet allein. Der Hintergrund ist nicht in nächtiges Dunkel gehüllt, sondern hell, und der Himmel licht.

Der Marientod findet in der geraden Rückwand des Zimmers die Grundfläche des Aufbaus. Die Gruppe der Maria mit Johannes, der ihr die Kerze reicht, wird vornan in die Mitte genommen, und die Apostel zu beiden Seiten verteilt. Einzelmotive aus dem Marientode des Kaisheimer Altars finden Verwendung, aber innerhalb



MARIENTOD
Prag Rudolphinum



fester werdender Gruppen, die in ungefährer gegenseitiger Symmetrie sich ordnen.

Will man die Komposition des Ottilienbildes kennzeichnen, so wird man das starke Dominieren der Hauptfigur zuerst betonen müssen,[1]) die durch die übrigen Gestalten, die in weitem Bogen die Kurve ihres Konturs begleiten, gleichsam nur gerahmt wird. Der Kern ist das alte, repräsentative Heiligenbild, nicht der Augenblick des Wunders; und der Engel mit der Seele des Vaters bedeutet hier nicht mehr als etwa droben der Engel, der neben dem heiligen Rochus kniet und die Pestbeule weist.

Holbein will nicht erzählen, und es ist charakteristisch, daß er unklar bleibt, sobald er Dinge zu sagen unternimmt, die über das Gewohnte oder unmittelbar Notwendige hinausgehen.[2])

In der Bildung der Köpfe ist Holbein gemessen und ruhig. Eigentlich porträthafte Züge finden sich nur in geringem Maße, aber auch die Neigung zu karikierendem Übertreiben ist kaum ausgesprochen. Die Apostel des Marientodes zeigen die nächste Verwandtschaft mit der einen der Frankfurter Allerheiligenzeichnungen. Der Anhalt für die Datierung, der sich hieraus ergibt, wird auch durch den allgemeinen, stilistischen Charakter der Bilder bestätigt. Sie müssen zwischen 1508 und 1510 entstanden sein.

DIE FLÜGEL DES AUGSBURGER KATHARINEN-ALTARS ▣ AUGSBURG ▣ MUSEUM Nr. 74—77

H. 1,05 m. B. 0,78 m.

Auf dem Katharinenbilde eine Votivinschrift mit der Jahreszahl MDXII. Im Ornament des Rahmens auf der linken Seite: Hans, auf der rechten: Holba...

Die vier Tafeln bildeten ursprünglich die Vorder- und Rückseiten der Flügel eines Altars, der für eben das Katharinenkloster bestimmt gewesen zu sein scheint, dem schon so viele Werke

[1]) Die kniende Figur selbst ist ein Nachklang der Maria der Donaueschinger Kreuzabnahme.

[2]) vgl. früher das zweite Ehepaar im Tempelgang des Weingartener Altars, das Afrabild.

Holbeins gehörten. Der Martertod des heiligen Petrus und eine Darstellung der Anna selbdritt waren die Außenseiten der Flügel. Auf den Innenseiten: das Martyrium der heiligen Katharina, das den Hinweis auf das Kloster gibt, dessen Namensheilige sie gewesen, während das Wunder des heiligen Ulrich, das gegenübersteht, an jeder Stelle der Stadt Augsburg gern erzählt werden mochte. Die Legende ist seltsam genug und stellt dem Maler kaum zu bewältigende Schwierigkeiten entgegen. Es heißt, einst an einem Donnerstag abend habe Ulrich in heiligem Gespräch mit dem befreundeten Bischof Wolfgang die Stunde der Vesper vergessen und dem Boten des Herzogs, der einen Brief brachte, als Wegzehrung eine Keule von der Gans gegeben, die noch auf dem Tische stand. Der Bote eilte zum Herzog zurück, um zu berichten, wie der Bischof die Fastenregel versäume, aber siehe da, als er den verhängnisvollen Knochen hervorzog, war dieser durch göttliches Wunder in einen Fisch verwandelt.

Seltsam voll und wuchtig wirken die vier Tafeln, und vor allem von den energisch individuellen Typen geht die starke Wirkung der Bilder aus. Es sind lebenskräftige und vollblütige Menschen, die da geschildert sind, so der heilige Ulrich, ganz ein Mensch von dieser Welt, ein gewichtiger geistlicher Herr, den Holbein selbst an jedem Tage im Augsburger Ulrichskloster sehen konnte. Leonhard Wagner hieß er. Wir kennen ihn aus Holbeins Zeichnungen und besitzen noch die Porträtstudie selbst, die dem Bilde des Heiligen untergelegt ward[1]). Kein Zug ist geändert. Die Zeichnung gibt selbst schon das volle, lebensfähige Menschenbild. Mit elementarer Wucht sprechen die Einzelformen einer Nase, eines Mundes, des Kinnes, der Augen, sie haben nicht den Reiz des Zufälligen, Überraschenden, sondern etwas Notwendiges und unmittelbar Überzeugendes, sind nicht beliebig hingesetzt, sondern scheinen sich gleichsam von selbst zu ergeben, als Ausstrahlungen der einen sicher begriffenen Grundform des mächtigen Schädels.

[1]) Verz. Nr. 100.



Phot. Hoefle, Augsburg

MARTYRIUM DER KATHARINA
Augsburg Museum

Im Zusammenhange der Kompositionen selbst sind diese Differenzierungen zwischen Haupt- und Nebenfiguren zu verstehen. Dem Kopf des Ulrich wird eine Porträtstudie unmittelbar zugrunde gelegt, aber rings muß nun alles um die eine feste Mitte sich ordnen, denn eng gezogen sind die Linien der Komposition, in sie müssen die Köpfe der Nebenfiguren sich einfügen, und schwer wäre es gewesen, die passenden Aufnahmen im Vorrat der Studienblätter zu finden.

Strenger denn je wird der zentrale Bau der repräsentativen Gruppen gewahrt. Eine ist die Hauptfigur, und alle übrigen ihr untergeordnet. Das Martyrium der Katharina ist unter Zugrundelegung des Dürerschen Holzschnittes[1]) durch Umgestaltung in diesem Sinne gebildet.[2]) Die Katharina selbst des Holzschnittes erschien Holbein zu sehr in der Augenblickssituation allein befangen, darum wählt er das reine Profil, ähnlich der Repräsentationsdarstellung der Heiligen aus dem letzten Blatt von Dürers Marienleben.[3]) Denn gleichwie im Dorotheenmartyrium der Marienbasilika will Holbein auch hier zu allererst die Heilige selbst zeigen, und nur ihr beigegeben wird das, was ihr gewaltsames Ende veranschaulicht. Nicht das Martyrium in seinem entscheidenden Augenblick wie in der Paulusbasilika und den Apostelmartyrien wird dargestellt, sondern „die Heilige in der Marter".[4]) An Stelle einer Bewegung, die die Komposition selbst mit in ihre Kreise zu ziehen vermag, tritt feierliche Ruhe. Von all dem Aufruhr des Dürerschen Blattes bleibt nichts als der eine weit flatternde Mantel des fliehenden Jünglings. Die starke Bewegung steht isoliert und merkwürdig heimatlos in dem Bilde, und der Laufende muß in Wahrheit im nächsten Augenblick mit dem Zunächststehenden zusammenprallen. Doch solche Rechnung der Wirkung vom einen zum andern liegt Holbein fern. Selbst das Feuer, das vom Himmel herabfährt, darf nicht das volle Rund des Rades zerstören, geschweige denn die Gruppe zur Linken, die Assistenz des

[1]) B. 120.

[2]) Der Henker im Anschluss an Dürers Fahnenschwinger (B. 87).

[3]) B. 95.

[4]) H. A. Schmid gebraucht dieses Wort vom Sebastiansaltar in seiner Schrift: „Hans Holbeins des Jüngeren Entwicklung in den Jahren 1515—26".

Martyriums, beunruhigen. Nicht in sich selbst finden die Elemente den Zusammenschluß zum Sinn des Ganzen, sondern im Beschauer wird die notwendige Mittätigkeit des Verbindens vorausgesetzt, der Künstler gibt nur die Teile und rundet das Bild zum gleichmäßig wohlgefälligen Anblick. Das Rad zur Rechten, das Schwert zur Linken, Katharina in der Mitte, so wird das Martyrium der Heiligen bezeichnet, und das Rad wird so groß und so schwer in den Formen gebildet, daß es der Gruppe der Männer drüben wirksam die Wage zu halten vermag. Das Thema der Anna selbdritt scheint die Motive symmetrischer Anordnung selbst zu enthalten, dagegen wird die Stärke des Prinzips der Zentralisation in der letzten Tafel der Reihe, dem Petrusmartyrium, eindrücklicher als irgend sonst. Feste Gruppen werden streng zentral geordnet. Nicht ein Geschehen, nicht der grausige Vorgang, sondern ein ruhender Zustand wird geschildert. Ein Zwiegespräch, das deutlich auf den Hauptvorgang Bezug hat, ist das einzige freiere Motiv, dasselbe, das wir im Afraaltar schon zum ersten Male fanden. Sonst müssen alle Kräfte sich zur Mitte orientieren. Der Henker zur Rechten muß den Kopf scharf zurückwenden, und ebenso muß der Kopf des Petrus die Richtung ins Bild hineinnehmen. Für die Klärung des mechanischen Vorgangs geschieht nur wenig. Daß die Stricke emporgehen um anzuzeigen, daß das Kreuz an einem im Bilde nicht sichtbaren Querbalken aufgerichtet wird, ist ein Motiv, das im Eindruck nicht mitspricht, denn es gehört nicht der ersten Erfindung an. Der Gruppenbau als solcher ist das erste, und die Hauptfigur muß vornanstehen. An eine Motivierung wird höchstens erst in zweiter Linie gedacht, und die notwendige Konsequenz, die Gruppen der Henker nach vorn zu nehmen, damit sie das Kreuz wirklich vom Boden aufrichten können, vermag Holbein nicht zu ziehen. Er will nicht mehr geben als nur den Heiligen am Kreuz und seine Henker, dazwischen höchstens ein paar Stricke, wie sie zur Andeutung eines Zusammenhangs gern gebraucht werden, wo eine unmittelbare Berührung des einen und andern nicht möglich ist.

Ohne Rücksicht auf die Beziehungen des Raumes wird greifbar körperlich voll nach vorn gerundet. Der Kopf des heiligen

Ulrich ist prachtvoll plastisch der Fläche aufmodelliert. Daß nach vorn noch der Tisch Platz finden soll, kümmert den Künstler wenig. Das Querholz scheint geradewegs nach unten umzubrechen, so wie die Kurbel des Rades im Martyrium der Katharina seitlich abbiegt, gleich als stieße sie auf einen Widerstand, wo vorn der Bildraum gegen den Raum der Wirklichkeit sich abgrenzt. Daß das Rad als solches schon weit zurückstehend gedacht gewesen, spricht hierbei gar nicht mit, da ein Körper wie der andere nach vorn drängt, gleich Korkstücken im Wasser, die zur Oberfläche emporschnellen. Es gelingt nicht, den Oberkörper einer Sitzfigur weit genug zurückzuschieben, der heilige Ulrich und die zwei Frauen des Annenbildes finden nicht Halt auf der horizontalen Fläche der Bank, sie scheinen vor ihr zu schweben und haften in Wahrheit nur an der idealen Rückwand des Reliefs.

Wie stark der Stilwille des Künstlers ist, der auch widerstrebende Aufgaben in die enge Raumschicht und das Schema repräsentativer Darstellung einzwängt, kann man am besten an dem Ulrichbilde ermessen, das eine Folge von Situationen zeigen muß, wenn es das Wunder veranschaulichen will. Von dem einen Kopfe seines Heiligen geht Holbein aus. Es kommt ihm nicht darauf an, das zu zeigen, was vorgeht, sondern den Menschen, der der Träger dieses Geschehens ist. Er gibt den heiligen Wolfgang, der den Brief hält, und den Boten, der herbeigeeilt ist — darum noch in der Stellung des Laufens. Und nicht anders als hier der Beschauer aufgefordert ist, die unverbundenen Teile zum Bau des Ganzen zusammenzuschließen, soll er aus Schrank und Tisch ein Zimmer denken, aus ein paar Säulen und einem Bogen selbst das Haus erbauen. Der Künstler rechnet für sich nicht mit diesen realen Zusammenhängen und gibt keine Rechenschaft, wo der Bote den Herzog wieder traf, nur daß es irgendwo in der Ferne gewesen, deutet er an, indem er den Maßstab der Figuren kleiner nimmt.

Wie in Komposition und Raumdarstellung so ist in allem das Rechnen mit Wahrscheinlichkeiten der Natur dieser Kunst fremd, steht auch die Farbe allein im Dienst einer Eigenschönheit der Bildtafel. Niemals geht die Absicht auf Darstellung des stoff-

lichen. Gold wird unbekümmert als Farbe benutzt, und es dient zugleich der Darstellung des Feuers. Von einem Eingehen auf die Probleme des Lichts ist Holbein ebenfalls weit entfernt. Das Gold bezeichnet in rein abstraktem Sinne nur die Helligkeit des Feuers. In der Lichtrechnung des Bildes spielt es keine Rolle. Holbeins Licht fällt immer in gleicher Weise schräg von vorn ein. Es dient nur der Modellierung, und die vorderen Teile im Bilde, die die rundesten sind, müssen zugleich auch das kräftigste Licht empfangen. Auf Lichtquellen, die sich im Bilde selbst ergeben, kann darum keine Rücksicht genommen werden, und der Himmel selbst ist einförmig dunkelblau, als strahle er nicht ein eigenes Licht.

Auf dem dunkelblauen Grund baut sich die Farbengebung auf. Aus dem geheimnisvoll tiefen Dunkel leuchten die schweren und reichen Töne kräftig hervor. Die Beschränkung auf wenige, starke Farben ist das charakteristische. Es ist nicht ein toniges Verschwimmen, sondern das Zusammenklingen ungebrochener Einzeltöne.

Ein wahres Strotzen von Kraft ist in diesen Bildern. Es herrscht ein Geschmack, der das Schwere sucht. Die Proportionen der Bildtafeln gehen auf das Niedere, Breite gleichwie in der frühen Zeit des Künstlers. Die wuchtige Gestalt des heiligen Ulrich und der mächtige Schädel des Petrus, die muskulösen Kniee des Henkers, der volle Nacken der heiligen Katharina, den man mit der schmalen Brust der Frau bei der Taufe Pauli vergleichen mag, die große Rundform des Rades und das ungefüge klotzige Gestell, die mächtige Kurbel, der Tisch des heiligen Ulrich mit dem weit ausgreifenden Fußbrett, endlich die mächtigen, tellerförmigen Nimben, das alles will zusammen gesehen und aus demselben Geiste verstanden werden, der an die Stelle der scharfkantigen, gotischen Maßwerkformen im oberen Abschluß der Bildtafel ein volles und massives Renaissance-Ornament setzte.

Und wiederum mit den kräftigen Putten oben im Rankenwerk gehört der stämmige Christusknabe im Bilde der Anna selbdritt unmittelbar zusammen. Das Bild selbst erhielt von dem Motiv des Kindes seinen Namen: „Der erste Schritt“, und der Name ist

gut, denn er bezeichnet das eigentlich Überraschende. Man blickt zuerst auf dieses Kind, das so sicher und selbstbewußt auftritt zwischen den befangenen Sitzfiguren der zwei Frauen. Es ist des Künstlers eigener „erster Schritt" in die neue Zeit hinein, mitten unter die altertümlich körperlosen Gestalten tritt die in freiem Kontrapost rhythmisch bewegte italienische Stehfigur mit festem Standbein und seitlich abgestelltem Spielbein, mit Differenzierung der Hüften und gegensätzlicher Richtung der Schulterlinien, der Arm der Standbeinseite gesenkt, der andere gehoben. Nur das räumliche Vor und Zurück will nicht recht zum Ausdruck kommen, und nicht das feste Wurzeln des Fußes an der viel zu abschüssigen Fläche der Bank. Man darf nicht glauben, daß der Künstler, der so wenig konsequent die Probleme des Raumes erfaßte, diese Bewegungsfigur frei und selbständig erfunden habe, doch das Übernommene bleibt nicht fremd und unverarbeitet, sondern wird mit eigenem Blut und vollem Leben durchdrungen, und im italienischen Formenschema gestaltet Holbein sein allergesündestes und reizendstes Christuskind.

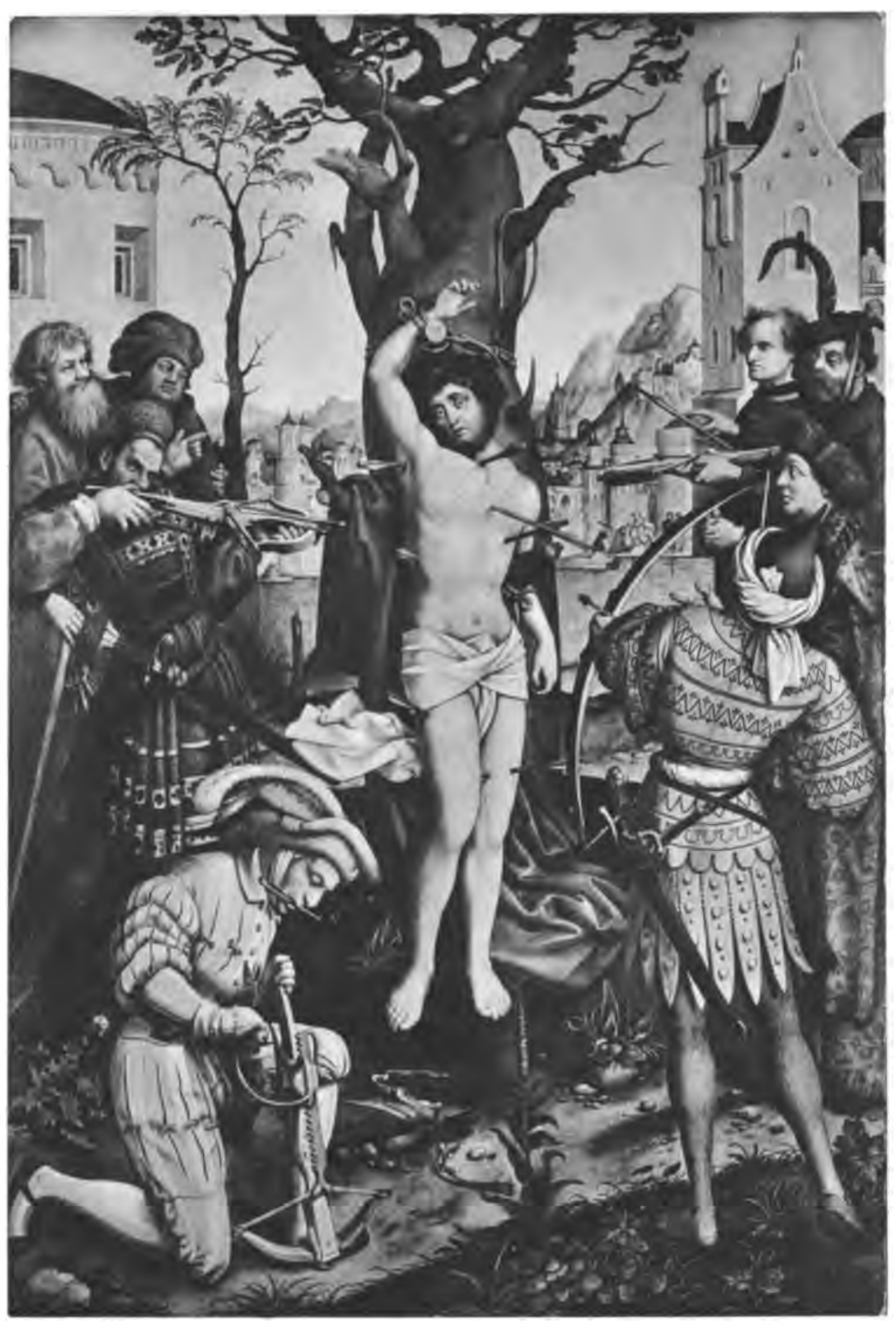
SEBASTIANS-ALTAR ⌧ MÜNCHEN ⌧ ALTE PINAKOTHEK Nr. 209—211

Mitteltafel: H. 1,53 m. B. 1,06 m.

Flügeltafeln: H. 1,53 m. B. 0,45 m.

Sandrart scheint den Altar nur in geschlossenem Zustand gesehen zu haben, wenigstens läßt sich der „englische Gruß", den er im Augsburger Katharinenkloster erwähnt, nur so mit dem Sebastiansaltar identifizieren. Diese Deutung, die zuerst W. Schmidt (Jahrb. f. Kunstw. IV, 222, 1871) gegeben hat, besitzt größere Wahrscheinlichkeit als die andere, daß Sandrart das Martyrium der Dorothea für eine Verkündigung angesehen und danach die Tafel der Marienbasilika benannt habe, zumal da diese anscheinend als „Historie mit einer Glocken" bereits erwähnt ist.

Eine Namensbezeichnung oder Jahreszahl fehlt heute, doch schrieb Förster noch um 1840 die Inschrift von dem alten Rahmen ab: 1516 H. Holbain. Auch Passavant spricht von der Bezeichnung 1516 (vgl. W. Schmidt im Jahrb. f. Kunstw. IV, 222).



Phot. Hanfstaengl, München

SEBASTIANSALTAR (Mitteltafel)
München Alte Pinakothek

Der Bau der Kirche des Katharinenklosters wurde 1515 durch Veronika Welser angeregt, am 19. II. 1516 wurde der Grundstein gelegt, am 16. XI. 1517 fand die Weihe statt (Jahrb. f. Kunstw. IV, 235). Diese Zahlen stimmen gut zu der Entstehungszeit des Altars.

Der Sebastiansaltar ist das einzige unter allen Altarwerken Holbeins, das in der Vollständigkeit seines ursprünglichen Bestandes auf uns gekommen ist. Denn nicht ein geschnitzter Schrein, sondern eine bemalte Tafel bildet die Mitte, das Martyrium des heiligen Sebastian. Auf den Flügeln innen die heilige Barbara und Elisabeth, außen eine Verkündigung.

Eine Reihe von Silberstiftstudien[1]) beweist die große Sorgfalt der Arbeit, und die Möglichkeit, die sie uns gewähren einen Einblick in den Gang der Entstehung selbst zu gewinnen, ist vor allem anderen für die Erkenntnis der besonderen Art des Werkes zu nutzen. Wie in der Paulusbasilika, so hat wieder Holbein sich selbst im Bilde dargestellt. Er kniet anbetend zu den Füßen der heiligen Elisabeth, den Blick zu ihr emporgerichtet. Das Studienblatt, das dem Kopf unmittelbar zugrunde gelegt ist, hat sich in Chantilly erhalten.[2]) Etwas von der Unsicherheit des Spiegelbildes wird in der Zeichnung der abgewandten Gesichtshälfte bemerkbar, und der Blick der nachträglich eingefügten Augensterne hat etwas Lebloses und Unwahres. Aber gerade dieser für das Selbstporträt auffällige Blick und die Stellung des Kopfes weisen auf das besondere Verhältnis der Studie zum Bilde. Denn es kann sich hier nicht um eine zufällige Porträtskizze handeln, die beliebig in das Gemälde verarbeitet wurde, sondern die Studie ist selbst erst im Hinblick auf die Stelle, die sie im Bilde einnehmen soll, genommen worden. Und das eine Selbstbildnis ist nicht ein vereinzelter Fall. Womöglich noch schlagender läßt sich das gleiche an einer der Kopenhagener Silberstiftstudien erweisen, die den Kopf des Schützen zur Linken, der eben die Armbrust an die Wange gelegt hat, genau in der Haltung und dem Ausschnitt sogar wiedergibt, den die

[1]) Im Kopenhagener Museum.
Publiziert in „Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune tirées du Cabinet royal d'estampe de Copenhague" und teilweise auch bei His.

[2]) Verz. Nr. 230.

Situation erfordert.[1]) Sogar für die Hände sind eigene Naturstudien[2]) genommen, und jede der Nebenfiguren wird zum sicher gezeichneten, deutlich individualisierten Menschenbilde erhoben. Derselbe alte Mann, der im Schwartzepitaph zum Bilde Gottvaters Modell gestanden, taucht hier in der Schar der Zuschauer wieder auf. Selbst der Befehlshaber mit der schweren Halskette, der schon im Petrusmartyrium die gleiche Stelle hatte, ist hier ein würdiger Mann. Dem Armbrustschützen zur Rechten mit der Hahnenfeder auf dem roten Barett lieh Kunz von Rosen die Züge des Gesichts, und nur der vornan kniet und die Armbrust spannt, behält einen Rest von der typischen Art der Bösewichter. Man kann die Bettler dazunehmen, die zu Füßen der heiligen Elisabeth sichtbar werden, mit den gut beobachteten und deutlich kenntlichen Malen der Krankheit, die ein eingehendes Interesse und Studium der Natur voraussetzen.[3]) Nur einer von allen Köpfen läßt etwas wie ein Gefühl der Unbefriedigung zurück, der Kopf des heiligen Sebastian selbst. Es fehlt ihm an greifbarer Struktur und festen Konturen, er scheint an den Rändern zu zerfließen in den flaumig weichen Bart.

Holbein findet hier nicht die Züge einer edlen Schönheit, die um so besser ihm in der Darstellung der heiligen Frauen gelingen. Er gibt das Individuelle nicht preis, verliert sich nicht in das Typische und Allgemeine, und bildet doch Köpfe voll reiner Anmut, die über die Jahrhunderte noch unmittelbar zu uns sprechen.

Alle Liebe und alle Sorgfalt verwendet Holbein auf die Ausgestaltung des menschlichen Antlitzes. Er wird nicht müde, zu suchen und die Natur zu befragen. Die Studienblätter legen Zeugnis davon ab. Aber es ist nicht das eine nur, das sie uns lehren. Das Besondere ist, daß es sich nicht um beliebige Bildnisköpfe handelt, die Verwendung finden, wie der verfügbare Raum es gestattet, sondern um Modellstudien, die eigens zum Zwecke genom-

[1]) Verz. Nr. 225.

[2]) Es finden sich Studien für verschiedene Hände, einen Teil der Sebastiansfigur und den am Boden liegenden Köcher. (Verz. Nr. 226—229.)

[3]) Virchow stellte an dem Bilde genaue Diagnosen beider Formen der Lepra. (Archiv für pathol. Anatomie XXII, XXIII. 1861.)

men sind. Die Linien der Komposition stehen zum voraus fest, und in sie hinein muß auch das Bildnis sich fügen.

Fester Gruppenbau ist das Ziel der Holbeinschen Komposition, nicht die Ausdeutung des besonderen Sinnes und der dem einen Thema eigentümlichen Anforderungen. Holbein denkt nicht an eine mögliche Verbindung der verschiedenen Einzelthemen. Ihn stört es keineswegs, daß die Armbrust kaum auf Pfeileslänge vom Körper des Heiligen angelegt ist, denn die rein ideale Rechnung seines Bildes nimmt nicht Rücksicht auf die räumlichen Zusammenhänge der Wirklichkeit. Nur geringe Zugeständnisse an die Raumtiefe werden gemacht, die Hauptfigur ist zurückgeschoben, und von vorn her wird mit einer Rückenfigur in das Bild hineingeleitet. Das Rasenstück, das ihr als Standfläche dient, bezeichnet gleichsam den Punkt, an dem der Beschauer selbst Fuß zu fassen hat, um den rechten Blick in die Tiefe des Bildes zu gewinnen, und man möchte meinen, es sei von unten her entgegengeschoben, um der abrutschenden Bodenfläche einen Halt zu geben. Überall muß man es fühlen, wie solche Rücksichten räumlicher Motivierung nicht der ersten Erfindung angehören, sondern der rein flächenmäßigen Aufteilung der Kompositionsmassen nur nachträglich eingefügt sind. Man kann es am besten an den rein architektonischen Elementen der Flügelbilder verfolgen, wie dem nur flächenmäßig erfundenen Rahmenwerk erst nachträglich die räumliche Deutung gegeben ist. Es gilt, das überhohe Format der Tafel auszugleichen, das die isolierte Heiligenfigur nicht zu füllen vermag. Oben und unten wird zu dem Zwecke je ein breiter Reliefstreifen angebracht, durch schmale Pilaster an den Seiten der obere getragen. Aber dem räumlichen Sinn, der dadurch dem ganzen Rahmengebilde unterlegt wird, ist keinerlei Rechnung getragen, und die Relieftafel oben bleibt ebenso vornan auf der Fläche haften wie die untere.[1]) Für die Außenseiten wird folgerichtiger der Charakter des aufgelegten Rahmens gewahrt. Doch auch hier gerät man rasch in Widersprüche, wenn man das räumliche Verhältnis des einen zum andern zu ermitteln versucht. Die

[1]) Ähnlich inkonsequent im Aufbau sind auch die Arkaden, vor denen die Heiligenfiguren der Prager Altarflügel stehen.

Kränze hängen an Ringen oben in den Laibungen der Bogen und werden doch hinter den Säulen hingeführt. Der Künstler sorgt sich darum nicht. Er will das eine und das andere Motiv, aber die eigentliche Verknüpfung bleibt aus. Der Engel der Verkündigung ist hinter den Säulen im Raum gedacht, aber sein Flügel überschneidet oben die Kränze, man ist wieder im unklaren gelassen, an welcher Stelle er zu denken sei. Die merkwürdige Säulengalerie mit dem Versuche zweimaliger Tiefenstaffelung findet nur als lineares Element ihren Sinn in der Komposition. Und wie sich der räumliche Zusammenhang eines Formenkomplexes in der Projektion auf die Fläche verschiebt, kann man an dem Verhältnis des Betpultes zu der runden Steinplatte, auf der es ruht, ermessen.[1]) Immer steht für Holbein das Raumgebilde nur im Dienste der Flächenkomposition. Die Figuren brauchen einen festen Hintergrund, und die Tafel den Abschluß nach den Seiten. Darum werden hier schwere Gebäude nach vorn gezogen. Ihr Zusammenhang mit dem weit zurückliegenden Stadtbilde bleibt ungeklärt, und ein Mittelgrund fehlt ganz. Mit ein paar raschen Linien ist darüber hinweggetäuscht, und man steht vor der Mauer, die gleichwie in der Paulusbasilika den zusammenhängenden Hintergrund von dem Vordergrund der drei Innentafeln abtrennt. Die Landschaft des Mittelbildes mit dem breiten Wasser, über das die Brücke hinführt, mit der Stadt, aus der die runden Türme emporragen, ist nur wenig verändert aus dem Ottilienbilde herübergenommen, und der Palast der heiligen Elisabeth zur Rechten stammt wieder aus der Paulusbasilika. So sucht Holbein die Teile hier und dort, und einen zusammenhängenden Sinn gibt er ihnen nur in den neuen Flächendispositionen, in denen er sie einordnet. Die Hostie der heiligen Barbara erhält ihre Folie in der dunklen Baumkrone, die ihrer Rundung folgt, und der breite Baum hinter dem heiligen Sebastian dient der Figur als stützende Rückfläche, denn das freie Stehen auf festem Boden kennt Holbein nicht. Es ist der kontrapostisch bewegte Körper, den der Künstler hier zum zweiten Male zu bilden versucht, aber das neue Motiv ist im alten Sinne zur

[1]) Die unmittelbare Analogie dazu geben die konzentrisch angeordneten, kreisförmigen Steinplatten unter dem Taufbecken in der Paulusbasilika.

einheitlich schönen Kurve umgedeutet, und das räumlich Unverstandene der Bewegung, das im Anna-selbdritt-Bilde als unsicherer Kinderschritt wirkte und den besonderen Reiz gab, läßt den männlichen Körper in unfestes Schwanken geraten. Darum kann er nicht als Freifigur stehen, und darum braucht er die volle Rückfläche des unförmig breiten Baumes, an der er unablösbar haftet, denn der Himmel genügt nicht mehr allein als Hintergrund, er ist licht und wirkt darum nicht als die geschlossene, ebene Fläche.

Man muß die Betrachtung ins einzelne führen, um es zu erweisen, wie wenig die eigentlich raumbildenden Elemente zum wesentlichen Bestande des Bildes gehören, daß all der umständliche, architektonische Apparat nicht eigentlichen Raumwert besitzt. Rascher überzeugt die konsequent zentrale Anordnung der Komposition, und doch ist auch hier das Schema nicht mit der ganzen Strenge gehandhabt. Schon darin, daß nicht allein auf die Mittelfigur alles menschliche Interesse konzentriert ist, wird ein Hinweis hierauf gegeben, und auch in der rein formalen Behandlung ist nicht das gleichsam trichtermäßige Hineinziehen in die Mitte das allein bestimmende. Gleich einer rhythmischen Welle durchklingt von der einen Seite zur anderen ein leiser Bewegungszug die gesamte Komposition, besser, als die Hintergrundlandschaft es vermag, den Zusammenhang der drei Tafeln der Innenseite bestimmend.

Von links her wird man in das Bild hineingeführt mit der Figur der heiligen Barbara, die am leichtesten und freiesten behandelt ist, ihr Kopf hell vor lichtem Himmel und nur von den dunklen Flechten gerahmt. Ein schmaler Streif nur erst wird von ihrem Turme sichtbar, der breit ins Mittelfeld hinüberragt und hier die geschlossene Zuschauergruppe angliedert. Der Armbrustschütze löst sich heraus und gibt die Bewegung weiter, die im Mantel und der Gestalt des Sebastian leiser hinschwingt, um mit der Figur des Bogenschützen rechts kräftig nach vorn genommen zu werden und in den Gewandlinien der heiligen Elisabeth sanft zu verklingen. Hier antwortet zugleich das völlig geschlossene dem geöffneten drüben, und in den fest anschließenden Figuren unten, die von rechts hineinreichen, wird der Bewegung ein letzter Halt

geboten. Diesem Zuge, der in der Linienführung nur leise merklich geworden, folgt die Farbe, die einer Welle gleich das Bild durchströmt, zur Linken einsetzend und nach rechts abklingend. Mit hellem Blau und starkem Rot sind in den Gewändern der heiligen Barbara zum ersten Male die bestimmenden Töne angeschlagen. Die Farben verschlingen sich im Hauptbilde, von komplementären Tönen begleitet. Karminrot ist der Mantel, der hinter Sebastian aufgehängt ist, vorn der Armbrustspanner in lichtem Blau-Weiß. Ihm hält drüben leuchtendes Braungelb im breiten Rücken des Bogenschützen die Wage, zugleich das Blau, das rückwärts sichtbar wird, in der Tiefe haltend. In dem bärtigen Armbrustschützen zur Rechten noch einmal ein kräftiges Rot, das dann zu Karmin gebrochen, die Hauptfarbe des schweren und gehaltenen rechten Flügels bildet. Es ist nicht möglich, einem reichen Farbengebilde mit beschreibenden Worten gerecht zu werden. Nur die Elemente, die die Wirkung bestimmen, vermag man aufzuzeigen, und das Charakteristische der Holbeinschen Farbengebung wird man wieder in der sparsamen Verwendung weniger starker Töne in wirksam breiten Flächen finden. Ein Karmin und ein Ziegelrot, ein leuchtendes und ein stumpfes Hellblau und ein tiefes Dunkelblau, ein Olivgrün, ein Gelb und ein Braun sind im wesentlichen die Farben, die Holbein zueinander bringt. Es ist etwas kräftiges und entschiedenes in dieser Art, das der Ruhe und Geschlossenheit der Komposition selbst sehr wohl entspricht.

Das wählerische Suchen weniger Farben bestimmt die Holbeinsche Koloristik, und gleichsam auf die Spitze getrieben wird dieses Prinzip in seiner Art der Grisaillenmalerei, wie sie die Verkündigung des Sebastiansaltars in einem letzten Beispiel zeigt. Denn Holbein geht nicht eigentlich von dem Farblosen aus, sondern er sondert aus, was von den Farben der Natur dem bestimmten Eindruck dient, gibt die braunen Töne des Steines als Folie und läßt die weißen und elfenbeinfarbenen Gewänder der Figuren weithin das Ganze beherrschen. Doch im Schatten dieser Töne gleichsam spart er an Farben nicht, und man muß die gestickte Decke, die von dem Gebetpult herabhängt, beachten, sehen, wie ein lichtes Blau langsam in stumpfes Oliv abgewandelt wird, um zu erkennen,

welche Kunst aufgewandt wurde, um den sanften Wohllaut dieses nur scheinbar farblosen Kolorits zu erreichen.

Zum Schlusse muß die Frage der Eigenhändigkeit berührt werden, denn wenn das Werk als Ganzes endgültig dem alten Holbein zurückgegeben werden mußte, nachdem es ihm in der Zeit der Eignerschen Fälschungen abgesprochen worden, besteht doch noch die Neigung, wenigstens eine Mitarbeit des Sohnes anzunehmen[1]). Noch Alfred Schmid[2]) versuchte, wenigstens in dem Elisabethflügel die Hand des jüngeren Holbein zu erweisen. Es ist dagegen zu sagen, daß die Malweise innerhalb des Sebastiansaltars nicht auffälliger als innerhalb anderer Werke des Künstlers wechselt, und daß zu dem gerade die festeren Formen der heiligen Elisabeth bessere Bestätigung in dieser Spätzeit des Meisters finden, als die vorsichtig flachere Modellierung des Barbarakopfes. Die fremde Hand mit Sicherheit an der einen oder andern Stelle zu erweisen, ist nicht möglich, und ist man berechtigt von künstlerischer Handschrift zu reden, so kann man unmöglich in dem Flügel der heiligen Elisabeth einen Zug von dem gleichen Pinsel erkennen, der im selben Jahre das Bild der Kreuztragung in Karlsruhe geschaffen hat. Wir wissen nicht, wer in der Werkstatt des alten Holbein mittätig gewesen, und können nicht mit Gewißheit eine Hand von der andern scheiden, aber sicher nur von einem Geiste lebt das Ganze. — Es ist ein Zeugnis der Reife, einer Kunst, die ihrer selbst sicher geworden ist, nichts von dem ungestümen Wagen einer starken Jugend. Die Ruhe langsam wägenden Schaffens spricht aus dem Werke und der Schwanensang einer sinkenden Zeit klingt in den reinen Zügen der hoheitvollen Frauen, in dem Wohllaut edler Linien, der sie schwebend trägt, daß ihre Füße nicht den Boden dieser Erde rühren.

[1]) Im Katalog der Münchener Pinakothek (1904) die Bemerkung: „Eine weitgehende Beteiligung des jungen Hans Holbein an diesem und dem folgenden Flügelbilde steht für den Herausgeber des Katalogs fest.“

[2]) H. A. Schmid: Hans Holbeins des Jüngeren Entwicklung in den Jahren 1515—26, nimmt noch den Kopf der heiligen Elisabeth und des alten Holbein für den Sohn in Anspruch.

DER BRUNNEN DES LEBENS ▫ LISSABON PALACIO DAS NECESSIDADES[1])

H. 1,93 m, B. 1,37 m.

Rechts am Rande des Brunnenbeckens bezeichnet: Johannes Holbein fecit 1519.

Das Gemälde ist in dem um 1628 geschriebenen Inventar der Kunstsammlungen des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern erwähnt: „unser liebe fraw mit dem Khindelein, dahinder St. Joachim vnd Anna, herumb viel heyl. Junckhfrauen mit ainer schenen perspectiv von Music der Engel, vnnd Landtschafft, von Hanns Holpain ao 1519 gemalt, ist 6 schuech $9^1/_2$ zoll hoch 4 schuech $9^1/_2$ zoll brait No. 3"[2]).

Das Thema des Bildes, eine Versammlung heiliger Frauen um den Thron der Gottesmutter, das im bisherigen Darstellungskreis der Holbeinschen Kunst ungewöhnlich erscheint, mag den ersten Anlaß der vielfachen Zweifel an dem Ursprung des Werkes gegeben haben. Woltmann hatte es in der ersten Auflage seines Buches dem jüngeren Holbein zugeschrieben, glaubte es aber in der zweiten Auflage ganz ausschalten und trotz der Namensinschrift als niederländisch bestimmen zu sollen. Vögelin[3]) dachte an einen italienisch gebildeten Niederländer, und noch bis in die neueste Zeit ist die Beurteilung des Bildes schwankend geblieben[4]).

In Wahrheit kann an der Autorschaft des alten Holbein ein Zweifel nicht bestehen. Das kindliche Übereinanderbauen des Raumes, wie der Triumphbogen hoch hinauf genommen wird, um

[1]) Für die liebenswürdige Unterstützung meiner Bemühungen um Besichtigung und Aufnahme des Bildes bin ich Herrn von Lucius, derzeit deutschem Geschäftsträger in Lissabon, zu besonderem Danke verpflichtet.

[2]) Reber: Kurfürst Maximilian I von Bayern als Gemäldesammler, 1892, und W. Schmidt in der Kunstchronik XIV, 493, 1903.

[3]) In einer Besprechung von Mantz, Holbein (Repertor. III, 344) Mantz selbst gab das Bild Holbein dem Jüngeren.

[4]) Neuerdings wurde wieder die Zuschreibung an Holbein den Jüngeren versucht, von Artur Seemann: Zeitschr. f. bild. Kunst XIV, 197, 1903. Dagegen wendet sich W. Schmidt (Kunstchronik XIV, 493), der mit Entschiedenheit für die Autorschaft des älteren Holbein eintritt.





DER BRUNNEN DES LEBENS
Lissabon Königl. Schloss

die Teile des Bildes reinlich voneinander zu scheiden, steht in auffälligem Gegensatz zu den entwickelten Formen des Gebäudes selbst. Wenn in Gerard Davids[1]) Kreis ähnliche Versammlungen weiblicher Heiligen vorkommen, sind immer die Figuren in die Umgebung hineingestellt, wenn sie auch in der vorderen Zone des Bildes bleiben. Die Elemente der Landschaft sind so kunstvoll ineinander verschlungen, daß ein Teil nicht vom andern gelöst werden kann, und nirgends ein Sprung, ein Riß in der Darstellung des Raumes fühlbar wird. Will man an eine spätere Generation denken, an einen italienisch gebildeten Niederländer, so wird der Abstand nochmals weiter. Man braucht nicht von dem anderen Formengeschmack niederländischer Architekturen zu reden, man braucht wieder nur zu vergleichen, wie etwa in dem Prager Dombild des Mabuse[2]) alles darauf ankommt, ein kompliziertes Architekturgebilde räumlich klar in die Fläche zu projizieren. Die Freude an solchem Können ist das Urelement des Bildes. Das unmittelbar überzeugende des tiefen Ganges, in den man förmlich hineingezogen wird, ist das, worauf es dem Künstler zu allererst ankommt. Die Figuren müssen seitlich ausweichen, um in der Mitte dem Blick volle Freiheit zu geben, und kunstvoll werden sie an die Architekturglieder angeschlossen, in den e i n e n Raumzusammenhang einbezogen. In dem Lissaboner Bilde ist die Figurengruppe das eine, die Architektur das andere. Eine Beziehung besteht nicht anders als im Sinne der Flächenordnung. So wie im Augsburger Ulrichbilde über dem Heiligen gleichsam eine Krone gewoben wird, aus den versprengten und gar nicht in räumlichem Zusammenhang denkbaren Architekturteilen, so ragt hier über dem Haupte Mariens der gewaltige Bogen empor, der der zarten Gestalt, die allein für sich im Bilde versinken müßte, etwas von triumphaler Hoheit verleiht.

Läßt sich der Gedanke an einen Niederländer unmittelbar ausschließen, so ist auf der anderen Seite der Zusammenhang des Bildes mit der Augsburger Kunst leicht zu erweisen, denn der Triumphbogen ist aus einem mehrfach vorkommenden Madonnen-

[1]) auf Gerard David weist Woltmann hin (II, 132).

[2]) Prag. Randolfinum.

relief des Hans Daucher wörtlich entlehnt. Daß das Verhältnis nur dieses sein kann, daß Dauchers Werk vorangehen muß, läßt sich unzweideutig beweisen[1]).

Ein erster Anhalt ist in der Datierung gegeben. Das Wiener Exemplar des Daucherschen Reliefs[2]) trägt die Jahreszahl 1518, aber es ist damit nur eine Grenze bezeichnet, denn das farbige Holzrelief des Fugger-Museums in Augsburg[3]) scheint die eigentlich erste Fassung zu sein und zeitlich nochmals voranzugehen. Es bedeutet auch keine ernstliche Schwierigkeit, daß Holbeins Bild nicht mehr in Augsburg entstanden ist, wo doch aller Wahrscheinlichkeit nach Dauchers Relief damals zu sehen war. Denn dieses war sicherlich ein viel bewundertes Werk, — die mehrfachen Wiederholungen sprechen deutlich dafür, — und Holbein, von dem sich erweisen läßt, daß er bedeutende Kunstwerke in sorgfältigen Zeichnungen festzuhalten liebte,[4]) kann sehr wohl noch vor seinem Weggange von Augsburg eine ausführliche Skizze genommen haben, für die er dann bald so gute Verwendung fand[5]). Sicherer als die zeitliche Stellung beweist der Vergleich der Architekturen selbst die Priorität Dauchers vor Holbein. In Wahrheit handelt es sich nämlich in dem Bilde nicht um einen flachen Triumphbogen, sondern es liegt der Gedanke eines räumlich komplizierten Bauwerkes zugrunde. Nach vorn tritt ein Tonnengewölbe weit heraus. Man versucht vergebens, den Sinn des Ge-

[1]) Artur Seemann (l. c.) nimmt umgekehrt an, daß Daucher die Architektur aus dem Holbeinschen Bilde entlehnt habe.

[2]) abgebildet im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen VIII, 6. 1887 zu dem Aufsatz Bodes: Ein Altar in Kehlheimer Stein vom Augsburger Meister Daucher in dem königlichen Museum zu Berlin.

[3]) Klass. Skulpturenschatz No. 461.

Leider ist die Jahreszahl rechts unten nicht ganz deutlich, wird aber wohl richtig 1515 gelesen, wie auch der Text des klass. Skulpturenschatz annimmt.

Das ehemalig Lissaboner Exemplar, das sich jetzt im Museum zu Sigmaringen befindet, trägt die Jahreszahl 1520. Es zeigt stärkere Abwandlungen und ist auch das stilistisch fortgeschrittenste. (abgeb. Zeitschr. f. bild. Kunst XIV, 198).

Die Architektur weist deutlich auf Venedig, und zwar, wie Bode bereits angibt, auf Motive der Fassade der Scuola di San Marco.

[4]) Vgl. Anhang Nr. II.

[5]) Ist die Jahreszahl 1515 auf dem Augsburger Relief richtig gelesen, so war die Komposition sicher schon vor Holbeins Weggang von Augsburg vorhanden.

bildes zu interpretieren, fragt, warum der Künstler, der nur den Flächenwert der Formen in seiner Komposition verarbeitet, so umständliche und ungewohnte räumliche Motivierungen sucht. Und man findet die Lösung der Schwierigkeit eben in dem Daucherschen Relief. Denn hier handelt es sich nicht um ein beliebiges Ziermotiv, das sich von der Figurenkomposition ablösen ließe, sondern um das eigentlich wesentliche Element der Tafel. Hier sieht man nicht einen flachen Triumphbogen, sondern es ist ein Gehäuse gebildet, in dem die Madonnengruppe räumlich gefaßt wird. Nun erst versteht man den Sinn des weit vorgeschobenen, kassetierten Tonnengewölbes und der bis an den vorderen Rand gerückten Säulen, die das Gebälk tragen, auf dem das Gewölbe ruht. Es ist das schützende Dach, und alles dient dem Zweck, die Figurengruppe räumlich einwärts zu bringen. An Analogien in Dauchers Werk fehlt es nicht. Solches Streben nach räumlicher Wirkung begegnet auch an anderen Stellen in seinen Reliefs [1]). Bei Holbein fehlt nicht ein Zug der Daucherschen Architektur, aber von ihrem Sinn bleibt nichts, denn er wagt es nicht, das komplizierte Ineinander der Motive zu wiederholen. Er gibt immer wieder nur das eine neben dem andern, das Gehäuse und die Menschen, aber die eigentliche Beziehung des einen zum andern bleibt aus. Der säulengetragene Bogen wird durch farbige Betonung kräftig herausgenommen, er ist als Flächenmotiv gedeutet und dient dazu, der Zentralfigur den Hauptton im Bilde zu geben. Die weit nach vorn geschobenen Säulen wirken nun nur noch wunderlich, und dieser Eindruck wird nochmals dadurch gesteigert, daß auch der Augenpunkt des Daucherschen Reliefs zusammen mit der Architektur herübergenommen wird, aber selbstverständlich auch nur für diese, so daß die Tafel in zwei deutlich geschiedene Hälften auseinanderfällt [2]). Man spürt es zunächst wenig, weil man die Säulen noch übersieht und den Bogen als flächiges Gebilde faßt. Richtet man

[1]) Verkündigung, Anbetung des Kindes, Himmelfahrt im Berliner Altar, (Abbild. im Jahrb. der preuß. Kunstsamml. VIII).

[2]) Eine charakteristische Abweichung findet sich auch in der Füllung des Bogenfeldes. Holbein setzt statt des Wappens ein Relief der Anbetung des Kindes, schafft damit hier ein deutlich unterschiedenes, zweites Interessenzentrum. Das widerspricht der Art des Jüngeren, der viel einheitlicher denkt und energischer konzentriert, als Holbein es vermag.

aber die Aufmerksamkeit auf die räumliche Stellung der Säulen und ihrer Postamente, so versinkt die Figurengruppe unwiederbringlich in der Tiefe.

Die kleinen Abweichungen der Architektur des Bildes von der des Reliefs geben sich nun auch leicht als nachträgliche Zutaten des Malers zu erkennen. So wird zur Linken im Relief das Ende eines Treppengeländers sichtbar, wie ja das Ganze ein Haus bedeutet, mit dem Kamin im hinteren Raume. Holbein kann das Motiv so nicht gebrauchen und deutet es darum als eine Galerie, die er an dem Bogen in die Tiefe führt, um sie rechtwinklig umbiegend beiderseits rückwärts den Platz abschließen zu lassen. Man erkennt unschwer den Rest der alten Mauer, die Holbein immer an der Stelle brauchte, um die Naht zwischen Mittel- und Hintergrund zu verdecken. — Ein anderes sind die seitlichen Ausbauten. Die strenge Vertikalität der Pilaster, die bei Daucher in der nahen Parallelbegleitung der Randlinien der Tafel halt finden, kann Holbein, der die Architektur frei in sein Bild hineinstellt, nicht als seitlichen Abschluß gebrauchen[1]). Denn eigene Tragkraft und Standfestigkeit wohnt seinen Säulen und Pfeilern nicht inne. Darum braucht er eine Beruhigung für das Auge durch breiteres Ausgreifen der Silhouette nach unten. Nur so sind die merkwürdigen Anbauten an den Seiten zu deuten, und hier gerade findet man im Gegensatz zu der übrigen Architektur Motive, die aus Holbeins eigenem Formenschatz unmittelbar abzuleiten sind. Denn die gleichen Portalhälften fanden sich im Hintergrund der Verkündigung des Sebastiansaltars. Nur waren sie dort besser motiviert, indem sie sich zum Ganzen fügen, wenn die Flügel aneinanderschließen. An den Triumphbogen angelehnt verlieren sie jeden architektonischen Sinn und erweisen sich schon dadurch als die Zutaten eines Künstlers, der ein Bedürfnis nach Klarheit räumlicher Zusammenhänge nicht empfindet, und der niemals aus eigenem den Gedanken dieses architektonischen Ganzen zu schöpfen vermochte.

Ein rasch ansteigender Boden verbindet den unteren mit dem

[1]) Zudem sind alle Höhenmaße gesteigert und durch eine aufgesetzte Balustrade die Architektur bis zum Bildrand emporgeführt. Die stark sprechende freie Horizontale kann Holbein nicht gebrauchen.

oberen Teil des Bildes, und das Fehlen aller sprechenden Verkürzungen, die Unklarheit aller Bewegungs- und Körpermotive bezeichnet die unentwickelte Raumanschauung.

Gleich einem symmetrischen Ornament wird von der Mitte her gleichförmig nach beiden Seiten die Komposition entwickelt.

Das seltene Motiv des hoch emporgehaltenen Kindes mag auf Schongauers Colmarer Madonna im Rosenhag zurückgehen. In Isenheim, in der Nähe von Colmar, ist Holbeins Lebensbrunnen ja entstanden. Woltmann hat zuerst auf die allgemeinen Ähnlichkeiten hingewiesen, doch ist es nicht eine Entlehnung, wie sie an manchen Stellen in Holbeins Werk — und noch eben in dem Triumphbogen sich nachweisen ließ, sondern nicht mehr als das Nachklingen einer Erinnerung, Holbein braucht nicht wie Schongauer die scharfen Wendungen der Köpfe, um die eng verbundenen Gestalten voneinander zu lösen. In freier Bewegung strebt das Kind, das rittlings auf dem Arme der Mutter sitzt, hinüber zur heiligen Katharina. Und frei ist vor allem die Formengebung geworden, die bei dem alten Meister hart und spröde gewesen. Die Hände sind nicht mehr knochig, daß man meint es müsse schmerzen, wo sie den Körper des Kindes berühren, sondern es sind weiche, zarte Hände, und die Formen des Kopfes sind nicht mehr aus Holz geschnitzt, sondern ein anmutig jugendliches Frauenantlitz blickt uns an.

Ein eigener Zauber ruhiger Schönheit strahlt von dem wundervollen Werke aus, ein sanfter Schimmer von den Farben, die in reicher Verschlingung einander zu suchen und wiederum so leicht und sicher zu finden scheinen. Was in der Mitteltafel des Sebastiansaltars noch zu laut und stark gewesen, auch das ist hier leise und zart.

Das letzte Werk des Meisters, das auf uns gekommen, ist zugleich das erste ganz selbständige, große Tafelbild, nicht mehr in einem weiteren Zusammenhange erst begreifbar, sondern in sich ruhend und beschlossen. Alle Schönheiten der zwei Flügelbilder des Sebastiansaltars sind nun über das größte und reichste Bild des Meisters gebreitet.

Wir wenden noch einmal den Blick zu den Versammlungen heiliger Frauen, wie Gerard David sie zu schildern liebte. Wie armselig erscheint der niederländische Meister, wie leer das stets wiederholte, nur wenig abgewandelte niedliche Gesichtchen, das allen fast gemeinsam ist. Wie reich dagegen der deutsche Meister nun auf der Höhe des Könnens, auf dem Gipfel reifster Meisterschaft. Ihm ist die Schönheit eine mannigfaltige, und erstaunlich, wie vielfach Holbein das eine Thema abzuwandeln weiß, von der schüchternen Innigkeit mittelalterlicher Befangenheit bis zu der üppigen Fülle starker Sinnlichkeit, die an die Venezianerinnen des Palma vecchio denken läßt.

Holbein geht nicht mehr dem Niedrigen und Häßlichen nach, sondern dem Edlen und Schönen. Ein kostbares Zierwerk will das Bild sein. Wie von Anfang an seine Farbe nach den großen, dekorativen Wirkungen strebte, so tritt nun alles zusammen zur schmückenden Schönheit, die Architektur, die Landschaft, die Menschen selbst, ein Bild edel ruhenden Daseins.

HOLBEINS KUNST

Gewiss können Analysis und Synthesis, ihnen eingeordnet Induktion und Deduktion, auch innerhalb der Psychologie nicht auseinauder gerissen werden. Sie bedingen einander in dem Lebensprozess der Erkenntnis nach Goethes schönem Wort, wie sich Einatmen und Ausatmen bedingen. Wenn ich die Wahrnehmung oder die Erinnerung in ihre Faktoren zergliedert habe, so erprobe ich dann die Tragweite meines Ergebnisses, indem ich die Verbindung dieser Faktoren ins Spiel setze. Wobei dann freilich das Exempel nicht ohne Rest aufgeht, da ich im lebendigen Vorgang wohl Faktoren unterscheiden, aus ihrer Verbindung aber nicht Leben machen kann.

Wilhelm Dilthey.

DIE ANFÄNGE UND DIE ERSTEN AUGSBURGER JAHRE

Die spärlichen Daten der äußeren Lebensgeschichte Holbeins geben keinen Aufschluß über die Erlebnisse, die den Künstler treffen. Die Werke allein müssen für ihren Schöpfer zeugen, in ihrer Gesamtheit die Eigenart des schaffenden Geistes, in ihrer Folge und ihrem Zusammenhang das Reifen und Wachsen der Persönlichkeit offenbaren.

Doch nicht allein und auf sich gestellt wird das Phänomen des einen Künstlers begreifbar, sondern erst im Verhalten zu den Mitstrebenden, in seiner Stellung zu den Problemen der Zeit offenbaren sich Bedeutung und individuelle Sonderart.

Holbein ist ein Schwabe, und seine Jugend fällt in die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts, das für die Kunst eine Zeit des Suchens und des Entdeckens gewesen.

Eins und das andere, die Sonderart des Stammes und die allgemeine Stimmung der Zeit lenken die Schicksale der Persönlichkeit, die im Besitze nur ihr eigener Wünsche und Möglichkeiten sich immer von neuem mit einer rasch veränderten Umgebung auseinanderzusetzen hat.

Von Stufe zu Stufe ist der wechselnden Eindrücke zu gedenken, und allem voran ist zu zeigen, was Holbein als künstlerisches Erbteil überkommen, was der heimatliche Boden an erworbenen Kräften dem werdenden Meister mit auf den Weg zu geben vermochte.

Soll die künstlerische Tat des XV. Jahrhunderts bezeichnet werden, so ist die Lösung aus dem strengen Stilzwang mittelalterlicher Flächenkunst an erster Stelle zu nennen. Das Wiedereintreten des Raumproblems in den Gesichtskreis des Malers bedeutet den entscheidenden Schritt aus altertümlicher Gebundenheit in die Freiheit einer neuen Zeit.

Doch es ist nicht das eine allein. Nicht nur der Raum wird erobert, sondern zugleich der ganze Umkreis einer neuentdeckten Wirklichkeit durchmessen. Freier wird die Anordnung, manigfaltiger die Typen, der flache Goldgrund weicht landschaftlicher Ferne,

und auch die Farbe hört auf, ein Flächenwert und ornamentale Abstraktion zu sein.

Überall sucht man den Anschluß an die Wirklichkeit in ihrem weiten Umfang. Auf oberdeutschem Boden sind es die Franken, die damals weit voranstehen in der Erschließung des Neuen. Ein fester Wirklichkeitssinn gibt hier der Kunst den Vorrang des Zeitgemäßen, während im benachbarten Schwabenlande ein Hang zum Idealen und zum Verallgemeinern immer wieder auf die Tradition einer vergangenen Zeit zurückweist. Die typischen Gegensätze, die die Entwicklung des XV. Jahrhunderts an mehreren Stellen zugleich zeitigt, prägen sich hier deutlicher als irgendwo sonst aus, und nur im Zusammenhang mit dieser allgemeinen Richtung des schwäbischen Geistes darf man Holbeins Kunst begreifen. Der Mangel jedes tieferen Verständnisses für die Forderungen des Raumes, die altertümlich einfache Art seiner Komposition sind nicht sowohl als freie Äußerungen eines persönlichen Wollens als vielmehr im Sinne einer ererbten und schwer zu verleugnenden Tradition zu beurteilen.

Holbeins Entwickelung führt weit hinaus über die Zeit, die in Schongauer einen Künstler schwäbischen Stammes als führenden Meister im Gebiete oberdeutscher Kunst erkannte. Dürer trat Schongauers Erbe an, gewann auf dem fruchtbaren Boden fränkischer Kunst rasch weiten Vorsprung. In ihm erst war der Wettstreit der einen und der anderen Art endgültig entschieden. Nürnberg wird zur führenden Stadt, und das Schwabenland versinkt, wo es sich nicht rasch entschließt, die lange und zäh festgehaltene Sonderart preiszugeben, in provinzielle Abgeschiedenheit. Zeitblom gibt den Typus des Schwäbischen in seiner letzten, reinen Ausprägung. Er stellt den spezifisch unmodernen Geist dar, Zeit seines Lebens befangen in den Fesseln der alten Kunst des Stammes, edel, gemessen, aber immer mit der besonderen Note des Veralteten. Holbein steht ihm in vielem noch nahe. Aber er ist jünger und der Sohn einer anderen Umgebung. Er versucht, sich zu befreien aus der überkommenen Art, und die besondere Anlage seiner Kunst, die ihn auf das Porträt hinweist, erschließt ihm seinen Weg zur Wirklichkeit.

Auf Holbein folgt Burgkmair[1]), wieder in nur kurzem Abstand der Zeit. Aber die Grenzen der Stammescharaktere beginnen nun zu schwinden, und Italien dehnt seinen Einfluß nach Norden. So steht schon Burgkmair neben Holbein gleich dem Künstler einer anderen Generation.

Gerade aus diesem schroffen Gegensatz der beiden rasch aufeinanderfolgenden und lange Zeit miteinander tätigen Augsburger Maler muß man auf die verschiedenen Quellgebiete rückwärts schließen, denen ihre Kunst entstammte. Burgkmair war früh in Italien, und auch Dürers Kunst muß von Einfluß auf seine Entwicklung gewesen sein. Holbein kann nur um wenige Jahre älter gewesen sein, aber die Wurzeln seiner Kunst liegen fest im heimatlichen Boden und tief in der altertümlichen Art des schwäbischen Stammes.

Keine Überlieferung nennt den Meister, bei dem zuerst Holbein das Handwerk erlernte, und vergebens sucht man die Werke der vorangegangenen Zeit, an die Holbeins Kunst in ihren Anfängen sich angliedern ließe. So unverkennbar die schwäbische Eigenart ist, so stark ausgeprägt sind doch auch die individuellen Züge der Holbeinschen Kunst schon in dem frühesten und in vielem noch jugendlich unreifen Werke. So viel des Unvergleichbaren bleibt, daß kein Name unter denen der älteren Meister die befriedigende Lösung der Frage nach der Entstehung dieser Kunst zu geben vermag.

Sicherlich trägt einen Teil der Schuld unsere lückenhafte Überlieferung. Denn gerade an der Stelle, an der am ehesten ein Aufschluß zu erwarten wäre, fehlt uns fast jegliche Kenntnis. Wir haben kaum einen Einblick in die Art der nächsten Umgebung, der Heimatstadt selbst, in der Holbein erwuchs.

Nachrichten bezeugen, daß Augsburg eine langjährige, künstlerische Tradition besaß, aber die geschlossene Folge gesicherter Werke, die das Werden selbst zu veranschaulichen vermöchte, fehlt uns ganz. Nur wenige Tafelbilder kommen in Betracht, und

[1]) Vgl. Alfred Schmid: Forschungen über Hans Burgkmair, München 1888.

allzu lückenhaft bleibt auch, was an Wand- und Buchmalereien des XV. Jahrhunderts auf uns gekommen ist.

Mit einiger Gewißheit läßt sich eine Kenntnis niederländischer Kunst erschließen. Man erfährt, daß schon im Jahre 1455 in S. Ulrich und Afra zu Augsburg eine flandrische Altartafel aufgestellt ward, und unter dem wenigen, was an Gemälden des XV. Jahrhunderts in Augsburg erhalten blieb, stehen voran zwei Tafeln der Ulrichlegende in der Schneckenkapelle der Ulrichkirche, die so viel von niederländischem Charakter tragen, daß man sich nur schwer entschließt, sie einem augsburgischen Meister zu geben.[1])

Diesen Bildern gegenüber stehen die zwei großen Tafeln des Maximiliansmuseums in Augsburg[2]) mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Um 1475 mögen sie entstanden sein, und ein hochbedeutender Meister hat sie geschaffen. Das Interesse am Körperhaften, die Art, wie ein Schlagschatten gelegt ist, und ein scharfes Licht der Modellierung dienstbar gemacht, weist dem Künstler seinen Platz in einer frühen Generation, und die scharfgeschnittenen Charakterköpfe lassen seinen persönlichen Stil erkennen.

Aber diese zwei Bilder, denen sich kein anderes noch anreihen ließ, sagen zu wenig von der Art ihres Meisters, als daß in ihm etwa Holbeins erster Augsburgischer Lehrer vermutet werden dürfte.

Besser läßt sich der Hinweis verfolgen, der in den zwei Ulrichtafeln gegeben ist. Denn niederländische Einflüsse müssen im Werden der Holbeinschen Kunst mitgesprochen haben.

Wohl ist es schwer, in seiner so stark persönlichen Kunstsprache selbst den Einfluß fremder Art zu erweisen, aber es lassen sich Einzelzüge aufzeigen, die eine Kenntnis niederländischer Kunstwerke unzweideutig dartun.

Im Weingartener Altar stammt das Fräulein mit den Tauben in der Darbringung im Tempel von Rogers Dreikönigsaltar, der damals in Köln stand. Man hat in der Beurteilung dieser häufig vorkommenden Figur, die fast zum Gemeingut geworden, alle Vorsicht walten zu lassen, doch ist die Beziehung hier eine so nahe, daß

[1]) Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen XI, 7—10. (1903).

[2]) Die eine neuerdings restauriert und in die Pfarrei von St. Moritz übertragen.

man gern an eine unmittelbare Kenntnis des Vorbildes glauben möchte. Zudem scheint an anderer Stelle in der gleichartigen Entlehnung einer einzelnen Figur aus einem niederländischen Kunstwerk eine Bestätigung gegeben.

In der Gefangennahme der Donaueschinger Passion ist der Häscher, der von links her kommt und den Rock Christi vorn packt, aus der Darstellung des gleichen Themas, die in München unter dem Namen des Dirk Bouts[1]) bewahrt wird, Zug um Zug entnommen.

Hat Holbein Rogers Dreikönigsaltar selbst gesehen, so ist er mit Sicherheit wenigstens in Köln gewesen[2]), und noch ein anderes vermag den Aufenthalt in niederrheinischen Gegenden wahrscheinlich zu machen[3]). Denn daß die Kompositionen des Weingartener Altars in einer Kupferstichfolge Israhel van Meckenems wiederkehren[4]), läßt auf frühe Beziehungen Holbeins zu dem vielgewandten Bocholter Goldschmied schließen. Ist es schwer, zu glauben, daß Holbein schon in jungen Jahren so weithin berühmt gewesen, daß in der Fremde seine Kompositionen bekannt waren und begehrenswert erschienen, so wird man wieder eher zu der Annahme greifen dürfen, daß Holbein selbst auf der Wanderschaft in der niederrheinischen Heimat des Stechers gewesen und dort Beziehungen zu ihm anknüpfte, die damals schon oder später dazu führten, daß er ihm Entwürfe für ein Marienleben lieferte, die er selbst den Kompositionen seines ersten Altarwerkes zugrunde legte.

Die niederländischen Kunstwerke, deren Einfluß sich solchermaßen in des Künstlers eigenem Schaffen spiegelt, besaßen zu der Zeit, als Holbein auf der Wanderschaft war, bereits ein beträchtliches Alter, und der Künstler, der vor ihnen jetzt noch bewundernd stand, erscheint als ein Nachzügler, denn schon ein Menschenalter zuvor

[1]) Von Voll neuerdings vermutungsweise dem Ouwater zugeschrieben. Die Übereinstimmung der Holbeinschen Figur bemerkte schon Heiland (Dirk Bouts Straßburg 1902. S. 84).

[2]) Auch das Altarwerk, dem die Münchner Gefangennahme Christi angehörte, scheint sich in Köln befunden zu haben. (Vgl. Heiland.)

[3]) Auch die Zwerggalerie außen am Chor der Kirche der Marienbasilika weist vielleicht auf rheinische Eindrücke.

[4]) Vgl. Anhang No. I.

hatten andere, und zumal fränkische Künstler, aufgenommen und verarbeitet, was hier zu lernen war. Unzeitgemäß ist Holbeins Weg, und bezeichnend, wie anders er, der Schwabe der späten Generation, die alten Bilder sieht, daß er nichts anderes aus ihnen herübernimmt als losgelöste Einzelfiguren, nicht sein Auge auf das einstellen will, was selbst ein Herlen gesehen, und was den Pleydenwurff und Wolgemut als das Wesentliche erschienen war.

Man mag die Auferstehungsbilder des Hofer[1]) und des Landauer Altars[2]) neben Holbeins Donaueschinger Tafel halten, um den Gegensatz zu empfinden.

Die zwei fränkischen Tafeln gehören zu einer größeren Familie gleichartiger Darstellungen, an deren Spitze das Nürnberger Bild des Dirk Bouts[3]) (oder Ouwater) zu stehen scheint, das Gegenstück der Münchener Darstellung der Gefangennahme Christi, ein Werk also, das auch Holbein mit Sicherheit kannte.

Holbein denkt in seiner Wiedergabe der Auferstehung nicht an Darstellung des Raumes. Er arbeitet nur mit Figuren und füllt die Fläche ganz mit den schweren Körpern. Nichts von der besonderen Örtlichkeit gibt er. Allein der Sarkophag ist da, der unentbehrlich ist zur Deutung des Geschehens.

Die Franken schildern den Frieden des Grabes, die Ruhe des Schlafes nach all den grauenvollen Qualen, den versöhnenden Schluß eines erschütternden Dramas. Die Wächter am Boden und eben nur ein staunendes Erwachen. Weithin dehnt sich die Landschaft, die zum eigentlichen Hauptmotiv erhoben wird und zum Träger des reichen Stimmungsgehaltes des Bildes. Wer Wolgemut einen trockenen Handwerksmann schilt, wie das heut beinahe Brauch geworden, der möge den tiefernsten Christuskopf der Münchener Auferstehung sehen und die wundervoll friedliche Landschaft mit dem Ausblick zwischen felsigen Höhen auf den im ersten Frührot strahlenden Himmel. Wie hier das Licht, das dem schwäbischen Maler nichts ist als das Mittel körperlicher Rundung, selbst zum Problem wird, so muß man die vollendete Darstellung des stoff-

[1]) München. No. 229.
[2]) Augsburg. No. 131.
[3]) Eine ausführliche Zusammenstellung gibt Heiland a. a. O.

lichen bewundern, wieder im Gegensatz zum Schwaben, der sich mit der Wiedergabe der körperlichen Form begnügt. Man nehme das Augsburger Bild hinzu, die weite Landschaft mit der mauerumgebenen Stadt und der hochragenden Burg, beachte vorn die funkelnde Rüstung und die scharfe, eiserne Axt, den kristallenen Kreuzesstab Christi und die reichgezierte Armbrust, Dinge, die nur in den besten Werken des Dirk Bouts ein Gegenstück finden. Bei Holbein sucht man ähnliches vergebens. Aus seinen Armbrustdarstellungen vom Sebastiansaltar kann man wohl mit aller Genauigkeit jede Einzelheit der Konstruktion ablesen, aber um den äußeren Schmuck der Waffe kümmert er sich so wenig wie um den besonderen Metallcharakter der Prunkgefäße auf einer Anbetung der Könige, verzichtet sogar in der Donaueschinger Passion gern auf alle natürliche Färbung, nimmt Waffen und Panzer und die Stoffe der Kleider in unterschiedloser Allgemeinheit zusammen.

Holbeins Kunst hat nicht die Selbstlosigkeit stillen Anschauens und Sichversenkens, geht nicht den intimen Reizen der Oberfläche nach. Holbein will nicht den Raum und die Wirklichkeit der Dinge in ihrem vollen Umfang. Sein Thema ist immer der Mensch. Holbein ist Dramatiker. Die Ruhe episch breiter Ausführlichkeit liegt ihm fern.

Es ist spezifisch schwäbische Eigenart, die sich in dem allen ausspricht, und daß innerhalb der ersten Schaffensperiode des Meisters immer reiner diese Charakterzüge heraustreten, deutet noch einmal darauf hin, daß am Eingang die Eindrücke der Fremde stehen, die Holbein auf der Wanderschaft empfangen.

Bald nach der Rückkehr wohl und noch in jungen Jahren schuf Holbein den Weingartener Altar. Die Formensprache ist unausgeglichen und unreif, aber den eigenen Weg sah der Künstler schon deutlich vor sich. Es gibt nichts, mit dem man die eindringliche Sprache seiner Köpfe zu vergleichen vermöchte. Erstaunlich ist die Ausdrucksfähigkeit und der Reichtum der Typen. Doppelt erstaunlich, wenn man erfaßt hat, wie wenig sicher im Porträtcharakter die Köpfe noch sind.

Der Wille geht wohl auf das Individuelle, aber die ererbten Gewohnheiten des Typischen sind noch allzu stark. Ein Kopf steht nicht als ein individueller vor dem inneren Auge des Künstlers, sondern in seinem typischen Formenzusammenhang, und in jeder neuen Einstellung müssen ihm von neuem die charakteristischen Formen aufgezwungen werden. Es ist der stärkste Gegensatz zu der sicheren Kunst in den Proträtköpfen der Anbetung der Könige im Augsburger Maximiliansmuseum. Dort fest gezeichnete, scharf umrissene Individuen, aber unbeweglich, starr, hier etwas schwimmendes, ineinander übergehendes, unfest im einzelnen, aber stark gerade im wandlungsfähigen und im Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Art der Modellierung, der weich vertreibende Vortrag, der auf die überstarken Gegensätze von Licht und Schatten verzichtet, bildet die Grundlage der Typenbildung des Weingartener Altars und gibt zugleich der Farbe den Schmelz und tiefen Schimmer, der für einen geschlossenen und zusammenhängenden Teil des Bildes fast bis zum Eindruck des Tonigen sich steigern kann.

Die Folgezeit scheint mit dem Festerwerden der Formen zunächst eine Ernüchterung zu bringen. Doch das Gebiet des Farbigen bleibt — gleichwie das Interesse am menschlichen Kopf — über allen Wandel der Entwicklung Holbeins eigenstes Reich, und schon in seinem ersten Werk ist in den Grundzügen alles spätere beschlossen. Ein Programm ist aufgestellt, das die kommende Entwicklung reich ausgestalten sollte: in sparsamen Stufen aus dem Dunkel der Tiefe emporzusteigen zu Farbe und Licht. Das macht das Tonige in Holbeins Bildern, daß er nicht wahllos die hellen Farben aufreiht, sondern wenige Töne zu tiefem Einklang bindet, und das ist sein Helldunkel, daß er nicht in prallem Licht die Formen scharf und hart hervortreibt, sondern aus dem Dämmer des Schattens weich sich die Lichter lösen macht.

Es bleibt immer merkwürdig, wie reiche Wirkung Holbein erzielt, denn im Auftrag stehen die großen Farbenflächen noch unvermittelt nebeneinander. Aus Teilen wird das Ganze zusammengesetzt. So entsteht die farbige Anlage, und so die Komposition der Tafeln. Man kann oft noch deutlich verfolgen, was zuerst

entstand, und in welcher Folge das übrige hinzukam. Nur so vermag man auch zu begreifen, wie Holbein so leicht Teile aus fremdem Zusammenhang herübernehmen und verarbeiten kann.

Zuerst ist die Hauptfigur da. Ihr gebührt nach Möglichkeit die Mitte im Bilde. Die Nebenfiguren werden von den Seiten her zu ihr hin gerichtet. Der Blick bezeichnet die Teilnahme, und der Ausdruck des Kopfes ersetzt durch ein inneres Leben, was an Darstellung äußerer Bewegung gespart ist. Charakteristische Unklarheiten sind hieraus zu erklären. Man weiß nicht, welches der beiden Ehepaare im Tempelgang die Eltern Mariens darstellt. Es wird nicht gesagt, sondern muß aus Begleitumständen erschlossen werden.

Der Weingartener Altar ist ein Jugendwerk, aber in jeder Hinsicht schon charakteristisch für die besondere Art seines Meisters.

Was an deutlichen Zeichen der Entwicklung in der nächsten Folgezeit sich ermitteln läßt, zeigt, wie Holbein daran arbeitet, die Unebenheiten eines jugendlich unreifen Stiles zu glätten, und die Mittel seiner Kunst zu festigen. Ein Ausgleich wird gesucht. Waren im ersten Werke an vielen Stellen die Kräfte des Künstlers unzureichend, die gestellte Aufgabe zu erfüllen, so wird nun das Thema einfacher formuliert und damit zugleich der Ausdruck ein reiferer.

Der Afraaltar mag neben dem aus Kloster Weingarten in manchem wie ein Rückschreiten erscheinen. Sicher ist, daß viel von der persönlichen Eigenart des ersten Werkes verloren ward. Aber ein Blick allein auf die Hände früher und jetzt lehrt, daß der Künstler einen guten Schritt nach vorwärts getan hat. Die Malweise ist fester geworden, die Farben dabei härter und stumpfer, und die Köpfe gleichgültiger, typischer. Alles ist korrekter, aber zugleich auch lebloser. Holbein scheint noch einmal zum Schüler geworden. Er muß nun langsam erlernen, was er im kühnen Wurf des ersten Werkes vernachlässigen zu dürfen meinte. Nicht umsonst denkt man bei den Typen des Afraaltars an andere schwäbische Meister. Holbein rückt näher heran an die heimatliche Überlieferung.

Der Ausdruckskopf der sterbenden Maria weist noch zurück in die vergangene Zeit, aber man sucht vergebens etwas, was an das starke innere Leben der Menschen des Weingartener Altars zu

erinnern vermöchte. Äußere Bewegung tritt dafür ein, das Spiel der Gesten und das eilende Kommen und Sichneigen.

Das Prinzip der Komposition bleibt das alte, die Mittelfigur, um die in Gruppen die anderen sich ordnen.

Auch an Raumeindruck ist nichts gewonnen, obwohl mit Sorgfalt und Mühe am Bau gearbeitet ist.

Der große Marientod im Breitformat schließt sich unmittelbar dem Afraaltar an, sicherer in der persönlichen Eigenart und doch noch deutlich der gleichen, frühen Stilstufe zugehörend.

Es sind Werke des Übergangs. Etwas unentschlossenes haftet ihnen an, und die Folgezeit erst findet die volle Entschiedenheit. Raumloser sind niemals Bilder erfunden worden als Holbeins Marienbasilika und Vetterepitaph, die Donaueschinger Passion und die kleine Nürnberger Madonna. Ein gleichförmig dunkler Grund gibt die feste Rückwand, von der in kräftiger Rundung die Figuren nach vorn modelliert werden. Auf alles Beiwerk ist verzichtet. Stark und heftig sind die Bewegungen der Menschen. Weithin deutlich sollen die Kompositionen wirken. Die Köpfe bleiben stumm oder sprechen überlaut, nicht durch feine Bewegung des Ausdrucks, sondern durch starke Verzerrung der Züge.

Den Meister des Weingartener Altars vermag man nur schwer noch in diesen Gemälden zu erkennen. Keine der vielen Verheißungen des ersten Werkes scheint sich zu erfüllen. Etwas Formelhaftes ist an die Stelle des reichen, individuellen Lebens getreten. Aber innerhalb des Schemas hat Holbein nun die volle Herrschaft über die Mittel gewonnen, die er braucht. Er hat die Stimmungskraft der einen Vertikalen im Gewirr der vielfachen Richtungen erkannt, und erstaunlich gut weiß er, die ruhige Figur Christi inmitten der lauten Passionsdarstellungen zur Herrschaft zu bringen.

Man kann Holbeins Bilder aus dieser Zeit als gemalte Reliefs bezeichnen, denn die Darstellungsmittel sind keine anderen als die des Plastikers. Bewegung wird nur im Sinne der einen Bildebene selbst gegeben. Der ruhende Fluß der Linie im Weingartener Altar, schon im Afrabilde und dem eilend herantretenden Johannes des Marientodes zum Leben erwacht, wird nun zur weit ausladen-

den Schwingung. Die Maria der Anbetung mit den mächtigen Kurven des Gewandes, das Bild der Geißelung mit dem starken Schwung der Zuschlagenden geben die Beispiele. Der Versuch einer Verkürzung in dem wilden Gesellen, der das Haar Christi packt, bleibt daneben stumm. Um das Stehen der Figuren kümmert Holbein sich wenig. Es ist ein Gleiten am Boden. Die Figuren, die an der Rückfläche so festen Halt finden, können der Standfläche entraten.

In den Köpfen walten die typischen Kontraste des Edlen und des Niederen. Die allgemeine Schönheit Christi und die Typen der Henker, die nicht wirklich gesehen und erlebt sind, sondern aus Einzelformen zusammengefügte Masken.

Nur die Farbe läßt noch an die frühere Zeit des Künstlers zurückdenken. Die tiefen Töne der Marienbasilika stehen wirkungsvoll auf dem dunklen Grunde. Daneben die Tafeln der Donaueschinger Passion, die auf das eigentlich Farbige fast ganz verzichten und doch nicht farblos sein wollen, sondern auf eine Vereinheitlichung des Tones abzielen[1]).

Hier allein in der farbigen Haltung der Bilder, liegen die Elemente, die nach vorwärts, in eine neue Zukunft weisen, denn in allem sonst scheint Holbein in den Jahren ruhigen Schaffens in der Vaterstadt, fest mit der heimatlich schwäbischen Überlieferung zu verwachsen. Nicht mehr der Jüngling steht vor uns, der im Weingartener Altar so eigenartig einsetzte. Ein rechtschaffener, schwäbischer Meister ist er geworden, der derb und tüchtig ein Werk anzufassen weiß.

Die Entwickelung, die Holbeins Kunst in diesen Jahren genommen, vermöchte allein zu beweisen, daß andere Eindrücke als sie die Heimatstadt zu bieten hatte, in dem frühesten Werke mitsprachen, daß in der Berührung mit der starken Kunst der Fremde die eigenen Triebe zu einer ersten Blüte gediehen. Und nochmals

[1]) Ähnliche Art der Grisaille findet man außer in Cöln-Frankfurt in Bayern bei Mächselkirchner (Schleißheim). Ein Zusammenhang Holbeins mit diesem letzteren, wie Voss (Ursprung des Donaustils) ihn annehmen will, scheint mir nicht vorzuliegen. Es wird noch weiterhin auf die vielerorts zur gleichen Zeit aufsprießenden, malerischen Gedanken hinzuweisen sein. Innerhalb der bayrischen Kunst selbst sind diese Strömungen noch viel zu wenig beachtet.

gibt die Folgezeit die gleiche Bestätigung. Denn wieder verläßt Holbein die Heimat, und nochmals in der Fremde drängt die eigene Art mit elementarer Kraft empor, wirft die Schranken nieder, die die ruhige Handwerktätigkeit der Heimat gezogen. In der Fremde findet Holbein den Anschluß an sein erstes Werk wieder, der beinahe verloren schien, um nun im Vollbesitz der Mittel und in der Kraft der Mannesjahre auch in der Heimat den eigenen Weg zu gehen.

FRANKFURT UND DIE ANSCHLIESSENDE TÄTIGKEIT IN AUGSBURG BIS ZUR PAULUSBASILIKA

Eine kurze Spanne Zeit nur trennt den großen Frankfurter Passionsaltar von der Marienbasilika, aber folgenschwere Eindrücke müssen zwischen dem einen und dem anderen starke Wirkung auf den noch empfänglichen Geist des Künstlers geübt haben. Stürmischer Aufruhr tritt an die Stelle sicherer Gelassenheit. Der Holbein der früheren Zeit ist dem ersten Blick kaum noch kenntlich. Die Donaueschinger Passion scheint streng und ruhig neben dem Frankfurter Altar.

Ein anderes Leben, eine neue Bewegungsfreiheit ist in diesen wilden Passionserzählungen. Die Menschen sind nicht mehr kurz und gedrungen, und sie decken nicht mehr in schwerer Masse die ganze Tafel, sondern sie haben Raum über sich, und blitzgleich fährt hier oder da ein drohend erhobener Arm in die dunkle Leere empor. In der Gesamtanordnung zwar steht die Frankfurter Passion der in Donaueschingen noch unmittelbar nahe. Auch an Raumtiefe ist nichts gewonnen, und der dunkelblaue, einheitliche Grund bezeichnet noch immer das bewußte Streben nach nur reliefmäßiger Wirkung.

So ist an den Grundlagen der Bildgestaltung festgehalten, und man faßt hier den Zusammenhang mit dem vorangegangenen. Aber man wird es begreifen, daß Holbein den festen Boden der erprobten Art noch nicht in allem preisgeben darf, wenn man ermessen hat, wie mächtig der Sturm des neuen ist, der die festen Formen der alten Kunst erschütterte.

Die altgewohnte Art sauberen Modellierens auf weit vorgebildeter Grundlage der Zeichnung scheint mit einem Schlage verlassen. Alles wird zu malerischem Ausdruck. Holbein denkt nicht mehr an Zurückhaltung der Farbe wie in der Marienbasilika und den Donaueschinger Bildern, es herrscht nicht mehr die tiefe Ruhe des Weingartener Altars. Ein feuriges Leben steigt aus dem dunklen Grunde empor. Als hätte Holbein nun erst die Farbe entdeckt, so weiß er sich nicht zu lassen vor Freude an allen den starken und hellen und leuchtend bunten Tönen. Und es ist nicht die reichere Farbe allein, sondern das Malmittel selbst scheint eine neue Konsistenz gewonnen zu haben, eine neue Flüssigkeit und Fähigkeit inniger Verschmelzung. Man spürt nicht mehr, wo der Pinsel absetzt. Ein Kopf, eine Hand, ja eine Brust oder ein Rücken scheinen in einem Zuge gemalt. Auf alle Gegensätze eigentlich plastischer Modellierung in Licht und Schatten ist Verzicht geleistet. Nicht eine kenntliche Vorzeichnung wird sorgsam zur Körperform gerundet, nicht der Einzelform als solcher ist plastischer Wert gegeben, sondern in raschen Pinselstrichen werden unbekümmert die breiten Flächen aneinandergefügt. So bekommen die Dinge einen vordem nicht gekannten Zusammenhang. Ein Kopf, eine Hand wird farbig und malerisch zur Einheit.

Neue Typenbildung geht mit der anderen Malweise Hand in Hand. Ein Kopf, der so aus einem Guß gestaltet ist, muß in einem Zuge auch erfunden sein. Nicht mehr der oder jener Teil kann den Ausdruck tragen, weil ein Teil sich nicht mehr vom andern löst. Das Ganze als solches ist zum Sprechen gebracht.

Ein neues Eingehen auf die Natur wird zur notwendigen Voraussetzung. Mit den alten Mitteln konnten die neuen Typen nicht mehr gewonnen sein. Wohl scheinen diese Schergen und Bösewichter Ausgeburten einer fieberhaft erhitzten Phantasie. Aber angesichts des unendlichen Reichtums der Natur selbst ist das Blut des Künstlers in Wallung geraten, daß er nicht willens blieb, im ruhigen Gleichmaß des Handwerks weiterzuschreiten.

Holbein hat den Menschen gefunden, hat die unbegrenzten Möglichkeiten physiognomischer Sonderbildung entdeckt. Der Stammbaum der Dominikaner, Holbeins erster Versuch, den Modell-

kopf selbst, das eigentliche Porträt, in seine Kunst einzuführen, gibt Zeugnis von der neuen Beschäftigung mit dem Menschen.

Es ließe sich schwer denken, daß ohne Dazwischenkunft eines äußeren Ereignisses ein so heftiger und tiefgreifender Umschwung sich vollzogen hätte. Wir wissen, daß Holbein um die Zeit der Jahrhundertwende sich wieder auf Reisen befand. Auf eine Zeit des Lernens in der Heimat folgt nochmals die Wanderschaft. Im Jahre 1499 hatte der Künstler Augsburg verlassen, und das große Werk des Jahres 1501 ist in Frankfurt entstanden. So wird man von selbst zu der Annahme neuer und starker Eindrücke geführt, die Holbein in der Fremde trafen. Von der Richtung seines Weges wissen wir nicht allzuviel. Ulm mochte an neuen Anregungen ihm wenig zu bieten haben, mehr gewiß Frankfurt. Bis hierhin läßt sich Holbeins Weg mit einiger Sicherheit verfolgen. Aber wir wissen nicht, wie weit rheinabwärts und etwa den Niederlanden entgegen diese zweite Wanderschaft führte.

In dem Frankfurter Altar, dem ersten Zeugnis der neuen Zeit, lassen sich unmittelbare Zusammenhänge mit bestimmten Meistern nicht aufzeigen[1]). Nur auf Parallelerscheinungen innerhalb der niederländischen Kunst darf hingewiesen werden, auf Künstler wie Hieronymus Bosch[2]) und Cornelius Engelbrechtszen. Es scheint daß von den neuen malerischen Gedanken, die damals an vielen Orten zur gleichen Stunde aufgingen, auch Holbein getroffen wurde[3]).

Wohl gehört er selbst in die Reihe der Förderer des Neuen. Für die Typenbildung gleichwie für die neue Farbe und die weiche,

[1]) Vischer: Studien S. 611 denkt an Gerard David, Quinten Massys oder unmittelbare Nachfolger desselben. (Hier käme auch der sog. Meister von Frankfurt in Betracht.)

[2]) Es ist hier in erster Reihe an die großfigurigen Darstellungen der Verspottung Christi gedacht (Escurial und Museum in Valencia, hier wohl nur eine Schulwiederholung, aber gut in der Art des Meisters) aber auch an die Besonderheiten der Modellierung in den übrigen Werken. Es mag noch an die übereinstimmende Vorliebe für den Wechsel im Inkarnat erinnert sein.

[3]) Es kann bei dieser Gelegenheit auch daran erinnert werden, daß Grünewalds Weg den Holbeins mehrfach gekreuzt zu haben scheint, zuerst in Frankfurt, später in Isenheim (vgl. H. A. Schmid in dem Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel, 1894).

flache Modellierung der Frankfurter Bilder gibt schon der Weingartner Altar vorausweisende Bestätigung, und auch die Marienbasilika mit ihrem tiefen Farbenklang, die Donaueschinger Passion mit dem bewußten Festhalten des einen Tones erweisen den Zusammenhang mit dem Kommenden und die besondere Art eines starken künstlerischen Wollens im Hinblick auf neue Formulierung der koloristischen Probleme. Aber es ist nicht ein ruhiges Vorwärtsschreiten von den Werken der früheren Zeit zu dem Frankfurter Altar, sondern sprunghaft rasche Entwicklung, und man hat ein Recht, daran zu zweifeln, daß Holbein in der Heimat den Mut gefunden hätte, so siegesgewiß die Schranken der Tradition zu durchbrechen.

Äußere Anregungen gaben dem eigenen Wollen des Künstlers starke Bestätigung. In Basel findet sich eine Zeichnung, die deutlich sagt, was Holbein in der Fremde sah, von wo ihm die neuen Eindrücke kamen. Das große Doppelblatt der Anbetung der Könige, das mit Sicherheit in diese Zeit der zweiten Wanderschaft zu datieren ist, gibt den Hinweis auf ein Werk der jüngsten niederländischen Kunst.[1]) Nicht mehr vor Rogers Dreikönigsaltar und den altertümlichen Passionsbildern der frühen holländischen Meister bleibt Holbein bewundernd stehen. Er selbst ist reifer geworden, da er zum zweiten Male hinauszieht, um frische Kraft in der Fremde zu finden. Aber auch was er da draußen sieht, ist nicht mehr das alte. Ein Werk solcher Art, wie Holbein in seiner Zeichnung so sorgfältig es festhielt, mit der im Raume erfundenen, freirythmischen Komposition, der Bewegung eines Zuges zur Hauptfigur hin, die weit zur Seite hinausgeschoben ist, mußte einen Eindruck in dem Künstler hinterlassen. Und doch geht nicht von diesen Dingen die erste Wirkung aus. Mit der Einseitigkeit eines starken Temperamentes sucht Holbein zuerst nur die in ihm selbst angelegten Kräfte frei zu entfalten. Eine zweite Jugend kommt über ihn, eine Zeit des Sturmes und Dranges.

Die phantastische Wildheit der unruhig flackernden Bewegung, der spukhaft verzerrten Gesichter der Menschen und der schreien-

[1]) vgl. Anhang No. II.

den Farbe gibt dem Frankfurter Altar seine unvergleichliche Wirkung. Der packende Eindruck starker Erregung geht von dem Werke aus. Man meint es noch jetzt zu fühlen, wie der Künstler selbst gleichsam im Fieber den Pinsel führte. Eine Zeit schäumenden Gärens muß es gewesen sein, der dieses eigenartige Werk seine Entstehung verdankt.

Erst in der Heimat wieder, in einer neuen Zeit ruhigen Schaffens, glätten sich die Wogen, folgen die Versuche allseitiger Ausgestaltung des Kunstwerkes im Sinne der Lehren, die der Künstler in der Fremde empfangen.

Aber auch daheim war manches anders geworden, während Holbein draußen weilte. Auch in Augsburg war eine neue Kunst eingezogen. Schon vor Holbeins Rückkehr hatte Burgkmairs Tätigkeit dort eingesetzt. Im Kreuzgang des Katharinenklosters stand neben Holbeins schwerer und altertümlicher Marienbasilika schon im Jahre 1501 das erste Werk der leichteren und beweglicheren Art des Jüngeren, Burgkmairs Petersbasilika. Das Thema selbst war noch im rein repräsentativen Sinne gefaßt, aber im Bogenfelde oben war ein Ölberg gemalt, der in seiner Anlage weit von allem sich entfernte, was für Holbein im Bereiche der Möglichkeiten seiner Kunst gelegen. Im Jahre 1502 folgte die Lateransbasilika. Burgkmair erzählt nun in aller Ausführlichkeit das Leben des Titelheiligen, des Evangelisten Johannes. Der Maßstab der Figuren muß zunehmend kleiner werden, und viele Einzelszenen treten an die Stelle der einen Zentraldarstellung. In unmittelbarem Anschluß entstand im gleichen Jahre die Tafel der Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano von dem unbekannten Meister L. F.

Man muß diese ganze Reihe überblicken, um die Stellung der Holbeinschen Paulusbasilika zu begreifen. Denn nicht neben seine eigene, alte Marienbasilika, sondern neben diese jüngeren Werke sollte er die neue Tafel stellen. Nicht Holbein nur war in den wenigen Jahren ein anderer geworden, sondern Zeit und Umgebung gleichermaßen. Das Hinüber und Herüber von Ursachen und Wirkungen läßt sich heute nicht mehr auf einfache Formeln abziehen. Aber man kann sicher sein, daß die neuen Eindrücke nicht spurlos an Holbein vorübergingen. Er war empfänglich ge-

nug, um auf die neuen Gedanken seiner Zeit eingehen zu wollen, und es blieb immer sein Ehrgeiz, zu den Jungen zu zählen, nicht von der neuen Generation sich verdrängen zu lassen.

So ist es wieder ein weiter Schritt von dem Frankfurter Altar zu dem aus Kloster Kaisheim, der wohl schon in Augsburg entstand. Alle Fäden, die die Frankfurter Passion noch mit der in Donaueschingen verbanden, sind nun durchschnitten. Das einseitig starke wird gemildert. Überall stellt sich ein ruhigeres Gleichmaß her. Der Altar war in seiner Gesamtheit nur wenig größer als der vom Jahre zuvor in Frankfurt und von ähnlicher Form wie dieser, doch die veränderte Gesinnung spricht schon in der anderen Teilung der Fläche. Nicht mehr mächtige Quadrate werden gebildet, sondern schlanke und hohe Rechteckfelder. Das gewalttätig Ungestüme weicht einer milderen Ruhe. Nur noch die Außenseiten der Flügel erzählen von dem Leidenswege des Herrn; öffneten sich die Flügel, so erschienen die idyllischen Szenen des Marienlebens.

In der Ausgestaltung des Bildes selbst ist das erste und grundsätzlich unterscheidende Merkmal, das das neue Werk gegen die früheren absetzt, die Aufnahme des Beiwerkes in weiterem Umfange. Eine Andeutung der Örtlichkeit ersetzt den einfach dunkelblauen Grund. Und unter dem Zeichen der Ausgestaltung des Raumes steht das gesamte Kunstschaffen dieser neuen Zeit. Immer bleiben es Versuche. Das Gelingen steht weit hinter dem Wollen zurück. Es ist nicht die hinreißende Macht eines Neuen, das, gleichsam erwartet, nur die eigenen Kräfte löst und über das gewollte Ziel hinaus ins maßlose treibt, sondern das ruhig erkennende Überlegen, das langsam vorsichtige Versuchen.

Mit der veränderten Raumbildung geht Hand in Hand die neue Komposition. Die strenge Einhaltung der Mittelstellung für die Hauptfigur wird preisgegeben, gern ein wenig zur Seite gerückt, und wo es möglich ist, aus der Schar der Begleitfiguren eine herausgehoben, um als Gegenspieler der Hauptfigur gegenübergestellt zu werden. Holbein erkennt den Wert der kompositionellen Anlage seines Dreikönigsblattes in der Möglichkeit einer anderen Darstellung der Bewegung, als er sie bisher verstanden.

Aber er trägt doch Bedenken, so weit vom altgewohnten abzugehen. Nur ein neues Schema tritt an die Stelle des früheren. Das Herausstellen von zwei Figuren in deutlich betonter Beziehung zueinander ist das durchgehende Prinzip der neuen Kompositionen, die statt ruhender Repräsentation etwas von der Handlung selbst zu geben suchen. So möchte die Umordnung der Passions-Darstellungen zu verstehen sein, so im Marientod das deutliche Herausarbeiten des Motivs der Darreichung der Kerze durch Johannes, die Gegenüberstellung zweier Figuren in den Nebenszenen des Waltherepitaphs und das Eichstätter Weltgericht, das in eine Reihe von Zwiegesprächen sich auflöst. Überall regt sich ein neues Leben. Die Apostel im Marienbilde begnügen sich nicht mehr mit ruhigem Dabeistehen, sondern eine Reihe verschiedenartiger Motive gliedert die Gruppen.[1])

Die Darstellung eines Geschehens stellt Holbein sich zum Problem, und die Bewegung, die der Frankfurter Altar noch in der heftig ausfahrenden Linie allein gesucht hatte, teilt sich den Kompositionen selbst mit.

Die bewegte Einzelfigur erfährt eine folgerichtige Weiterbildung nur in beschränktem Maße, weil die unentwickelte Raumvorstellung ein Eingehen auf die Probleme der Verkürzung verschließt.[2]) So kommen noch die heftigen Drehungen vor, die an mittelalterliche Art erinnern, daneben doch auch das freiere Stehen des Christus in der Geißelung, der nicht mehr um die Säule gepeitscht ist, und endlich die merkwürdig reich bewegte Figur hoch über dem Haupte Christi in der Dornenkrönung, die mit den heroisch entblößten Armen und dem wie im Schmerz verzogenen Mund einer Erinnerung an italienisches gleicht.

[1]) Es entspringt der gleichen Gesinnung ein gesteigerter Realismus der Darstellung. Gaben Holbeins frühere Ölbergdarstellungen das Schlafen im Sitzen, die gemessene Form der alten Kunst, wie etwa bei Lucas Moser, so liegt jetzt Petrus breit vornan im Bilde.

[2]) Die heftige Einseitigkeit in der Bewegung der Einzelfigur erscheint im ganzen gemildert, denn das Einzelmotiv ist aus seiner Isolierung gelöst und besser im Zusammenhang des Ganzen verstanden. Man muß unter diesem Gesichtspunkt die Entwicklung der Malchusfigur in der Darstellung der Gefangennahme Christi fassen. Denn als Einzelfigur ist die früheste die bedeutsamste, aber Christus erreicht nicht mit der Hand das Ohr. Zunehmende Deutlichkeit in der Erzählung des Wunders bezeichnet die späteren Darstellungen.

Holbeins Kunst arbeitet jetzt mit vieler Überlegung. Auf die Zeit unbedenklich freien Versuchens folgt die des vorsichtigen Wägens. Wieder ist Holbein ein Lernender geworden. Nicht auf die Stimme des eigenen Temperamentes nur hört er, sondern auf die Lehre, die ihm von außen kommt. Das überlaute der vorangegangenen Zeit ist gemildert. Beinahe matt erscheinen die Farben des Kaisheimer Altars neben den Frankfurter Bildern, und der Farbe bleibt nicht die Selbständigkeit eines schmückenden Kleides und ihre nur dekorative Bedeutung. Sie muß sich in den Dienst der Bildklärung stellen, soll der Hauptfigur, die aus ihrer alleinherrschenden Stellung verdrängt ward, eine andere Art der Betonung geben und auch die Gegenfigur durch einen besonderen Farben- oder Helligkeitswert aus der Menge der übrigen ablösen. Gleichwie im Afraaltar die Farben matter wurden, als Holbein ans Lernen und ans Ausgestalten ging, so auch hier. Und zugleich muß die rasche und flüssige Malweise der Frankfurter Zeit wieder sorgsamem Modellieren weichen. Die Dinge runden sich langsamer, und an die Stelle schillernder Beweglichkeit tritt die ruhende Form. Zumal in der Bildung der Typen macht sich die andere Gesinnung bemerklich. Nicht mehr dem Ausdruck allein gilt alles Interesse, sondern die Form des Kopfes will erfaßt sein. Noch einmal derselbe Wandel wie vom Weingartener zum Afraaltar, aber auf einer neuen und reiferen Stufe der Entwicklung des Künstlers. Denn nicht mehr der typische Bau eines Kopfes und die allgemeine Struktur soll bewältigt werden, sondern die Vielzahl der Möglichkeiten wird zum Problem. Das objektive Element der Formenerkenntnis tritt hervor gegenüber dem stark subjektiven Wesen der Frankfurter Zeit, deren Streben allein auf Ausdruck gerichtet war. Man wird in der Frankfurter Passion gleichwie im Weingartener Altar auf die Ähnlichkeit gleichbedeutender Figuren, die an verschiedenen Stellen auftreten, wenig Mühe verwandt finden. Die Kaisheimer Passion kennt solche Rücksichten wieder gleich der in Donaueschingen.[1]) Aber an die Stelle einer geringen Zahl nur wenig

[1]) Man kann die verschiedene Art der Behandlung etwa an der Figur mit dem auffallenden Helm mit hochgeschlagenem Visier verfolgen, die in allen drei Passionsreihen auftritt. In der Donaueschinger Geisselung steht der Mann links im Hintergrund (der

wandlungsfähiger Typen tritt nun ein unabsehbarer Reichtum des vielgestaltigen.

Was in den Stammbaumtafeln des Frankfurter Altars nur Beiwerk und gleichsam Hilfskonstruktion gewesen, das Interesse am Porträt, steht nun allem voran. Und das Porträt bleibt nicht mehr nur gesondert, sondern überall durchsetzt es die erzählenden Bilder, und es wird nicht selbständig und in Charakter und Bestimmung unmittelbar kenntlich eingeführt wie etwa in den Gruppenporträts innerhalb des Wiener Johannesbildes des Geertgen tot Sint Jans oder im Calcarer Hochaltar, sondern allein der besonderen Neigung des Künstlers entsprungen, eng verflochten in die Darstellung und ihr selbst erst Charakter und Stimmung gebend.

Auch in den Federzeichnungen ist der Durchbildung der Köpfe nun mehr Sorgfalt zugewandt als in der früheren Zeit. Und war etwa für den Vetterepitaph eine Vorzeichnung des Ganzen gegeben, die die Köpfe nur leicht andeutend behandelte, so werden für die Köpfe allein jetzt gerade sorgfältigste Studien genommen. Den Formen des menschlichen Antlitzes gilt das Hauptinteresse des Künstlers. Er sorgt sich nicht viel um den Sinn im Zusammenhang des Ganzen, führt Füllfiguren ein, nur um noch einen seltsamen Menschen zu zeigen, und allein die Freude am mannigfaltigen bestimmt die Wahl der Typen. Unermüdlich ist Holbein im Schöpfen aus den reichen Quellen einer neuentdeckten Fülle der Natur. Das Übermaß wirkt nicht mehr betäubend. Holbein hat die Ruhe des Schaffens wiedergefunden, überläßt sich nicht mehr gleichwie in der Frankfurter Zeit dem wilden Taumel einer zügellos ausschweifenden Phantasie. Fleißig schreibt er mit dem Silberstift die Eindrücke nieder, sucht draußen das absonderliche und außergewöhnliche, geht den verzwicktesten Bildungen nach, die die Laune der Natur ersann, und wenn die Studie ins Bild übergeht, so wird wohl noch einmal gesteigert, was nicht seltsam genug erschien.

Kopf ist hier übermalt und seines Bartes verlustig gegangen). In Frankfurt kehrt er an entsprechender Stelle wieder, aber noch einmal rechts mit hochgeschwungener Geißel. So wenig denkt Holbein jetzt an eine persönliche Bedeutung. In der Kaisheimer Geißelung bleibt der Mann nur an der zweiten Stelle. Bei der klar ausgesprochenen Absicht auf Individualisierung wäre es hier undenkbar, ihn zweimal zu bringen.

Holbein ist noch nicht frei den Eindrücken gegenüber. Nicht in raschem Blick wird das charakteristische gefaßt, sondern Zug um Zug hingeschrieben, eins fügt sich zum andern, bis das Bild des Ganzen ersteht. Die charakteristischen Gegensätze der Frankfurter Zeit stehen nicht mehr unvermittelt nebeneinander, das vorsichtige Abschildern auf der einen Seite (Stammbaum), die rasche Wiedergabe eines Eindrucks auf der anderen (Passion), Porträt und Ausdruckskopf, sondern das Porträt selbst soll mit Ausdruck getränkt sein. Doch die beiden Tendenzen sind noch nicht in eins verschmolzen. Die treue Wiedergabe des ruhenden Modells geht voran. Im Suchen des besonders gearteten Einzelfalls offenbart sich ein Teil der Absicht des Künstlers, aber erst wenn das Bildnis niedergeschrieben ist, wird der eine und der andere Zug gesteigert, wird das charakteristische nochmals zugespitzt. Aus der Porträtzeichnung entsteht die Karikatur. Je beziehungsloser eine Figur, desto selbständiger kann sie in individuellem Sinne ausgestaltet werden. Holbein fühlt sich um so freier, je weiter er sich vom Zentrum der Darstellung entfernt. Die karikierten Typen sollen nicht den Ernst der Erzählung beeinträchtigen, und Holbein vermöchte gar nicht, an den Grundvesten der Darstellung selbst zu rütteln, denn es ist ihm nicht gegeben, mit den Dingen leicht und sicher zu schalten. Wie er gern eine fertig gebildete Figur, oder sei es nur ein Stück Gewand, aus anderem Zusammenhang herausnimmt und neu verwertet, so haftet auch seiner Porträtbildung noch der Rest früherer Gewöhnung an feste Typen an. Eine besondere Einstellung des Kopfes, die allgemeine Anordnung der Formen in ihren Hauptzügen wird gern beibehalten, um das neue Bildnis auf der Grundlage einer vorgebildeten zeichnerisch klaren Fassung leichter zu formen.

Solche Gewöhnung an die Hilfe eines rasch begreiflichen Schemas muß noch hemmend auf die freie Gestaltungsfähigkeit wirken, aber man versteht es, daß Holbein, der in mittelalterlicher Befangenheit schwäbischen Kunstgeistes groß geworden, nicht mit einem Schlage alle Freiheit findet.

Als das Werk einer neuen Zeit steht der Kaisheimer Altar neben den Weingartener Tafeln, der Waltherepitaph neben der

Marienbasilika. Holbein lenkt in die eigentlich quattrocentistischen Strömungen nun ein. Verspätet und nur rasch nachholend, kaum ganz begreifend in vielem. Ein Teil der Gesamterscheinung nur, nicht die Gewinnung der Natur in ihrem ganzen, weiten Umkreis, sondern das eine Problem der individuellen Ausgestaltung der Typen, wird ihm zum eigentlichen Kern des Geschehens. Hier fand Holbein aus eigenem in späterer Zeit den Weg zur vollen Freiheit.

Noch ist die Aufgabe, die eine besondere Begabung vorzeichnet, nicht mit voller Sicherheit erfaßt. Noch wirkt die Fülle des gesehenen gleichsam verwirrend nach. Die Folgezeit bedeutet noch immer eine allseitige Weiterentwicklung, und gerade in der Typenbildung bringt die Paulusbasilika kaum einen Fortschritt über den Kaisheimer Altar hinaus.

Mehr als in irgend einem anderen Werke versucht Holbein in seiner Paulusbasilika sich in der Kunst weitschichtiger, echt quattrocentistischer Erzählung. Die Einheit des Raumes ist zum Problem geworden.

Holbein müht sich, die Tiefe zu erobern. Nicht mehr in einer Schicht, wie noch im Waltherepitaph, werden die Vorgänge aufgereiht, sondern in dreimal verschiedenem Maßstab in immer weitere Ferne gerückt. Die Mauer, die so gern bisher als feste Wand den Vordergrund nach rückwärts schloß, ist gefallen, und erst in der Tiefe taucht sie wieder auf, nun gleichsam als vordere Abschlußwand des Hintergrundes. Denn ein Übergehen vom einen Plan in den anderen kennt Holbein auch jetzt nicht, muß die eine Zone schließen, ehe er die andere einsetzen läßt. Aber gab er früher nur einen schmalen Vordergrund und über die hohe Mauer hin, die alles zwischenliegende verhüllt, wie das Gewand den Gliederbau der Figur, einen Ausblick in den Hintergrund, so ist jetzt ein Mittelgrund eingeschoben. Als Voraussetzung und gleichsam latent war er im Waltherepitaph schon da, nun ist er auch in der Wirkung vorhanden und gestattet die gleichmäßige Aufteilung der Szenen in der Richtung der Tiefe.

Holbein ist niemals reicher gewesen in der Erzielung eines Raumeindruckes. Auch die Mittel der Luftperspektive, in denen

er sich seit der Frankfurter Zeit versuchte, sind genutzt, und doch wird das Raumgebilde nicht eigentlich zur Grundlage der Komposition erhoben, sondern nur nachträglich erst ihr eingefügt. Es ist der volle Gegensatz zu der Art, wie etwa ein Memling ähnlich gestellte Aufgaben bewältigt. In der Turiner Passion oder dem Münchner Marienleben ist ein ganzer Mikrokosmos geschaffen, eine Welt im kleinen, in der es überall sich regt von bedeutungsreichem Leben. In weiter Landschaft schweift man umher, über Berge und Täler und Meere, um überall noch einen und noch einen kleinen Zug zu finden, der die Erzählung immer wieder reicher ausgestaltet.

Holbein will nicht, daß man suche. Man soll rasch und übersichtlich das wesentliche finden. Nach diesem Prinzip werden die Dispositionen getroffen. Eine Aufteilung der Fläche nach liegt auch hier zugrunde, und das neue der kompositionellen Anlage gegenüber der zentral zusammengeschlossenen und festgefügten Marienbasilika liegt in der Richtung auf Erzielung einer Bewegung, wie sie schon im Kaisheimer Altar als maßgebend erkannt wurde. Das Auseinanderlegen der Interessenzentren ist das bedeutungsvolle. In der Darstellung der Einzelszenen des Kaisheimer Altars hatte es dazu geführt, zwei Figuren als Träger der Handlung einander gegenüberzustellen. In der Paulusbasilika nimmt die heilige Thekla genau die Mitte der Tafel, eine Figur, die mit allen malerischen Reizen ausgestattet ist und überdies den Reiz des überraschenden besitzt, als reine Rückenfigur an dieser Hauptstelle des Bildes. Das Auge soll wandern, soll den heiligen Paulus auf seinem Wege begleiten, soll nicht an einer zentralen Hauptdarstellung haften, sondern gerade in der Mitte einen Anziehungspunkt ganz anderer Art finden, an dem es ruhen kann, aber nur, um von neuem dem bedeutungsvolleren nachzugehen.

Die Tendenz auf freiere, bewegungsfähige Komposition, auf Darstellung lebensvollen Geschehens ist wie im ganzen so im einzelnen deutlich. Niemals ist Holbein weiter in dieser Richtung gegangen. Aber von dem Basler Dreikönigsblatt bleibt Holbein auch hier noch weit entfernt. Was dort natürlicher Ausdruck war, ist bei ihm nur gleichsam einer gesteigerten Anspannung aller

Willenskräfte zu danken. Er will die starre Zentralkomposition meiden und weist mit dem Finger auf die Stelle, wo er selbst die Hauptfigur erwartete, staunt über das eigene Wagnis. Man fühlt es, wie die alte Gewöhnung der zentralen Anordnung noch am Grunde von Holbeins künstlerischem Denken schlummert, um wieder zu erwachen, wenn ihre Stunde wieder gekommen.

In Raumanordnung und Komposition sind die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Elemente der Paulusbasilika umschrieben. Die Farbengebung vereint die prinzipielle Richtung des Kaisheimer Altars, das kräftige Betonen der Hauptfigur, mit einem Reichtum, einem tiefen Schmelz der Farbe im ganzen, der dem Werke seine besondere Stellung innerhalb der Kunst seiner Zeit weist.

Das Kolorit, das wir als das spezifisch Augsburgische kennen, die satte und reife, warme und tief harmonische Farbengebung, ist gewiß zum guten Teil Holbeins eigenstes Verdienst. Von dem ersten Werke, dem Weingartener Altar, über die Marienbasilika und Donaueschinger Passion läßt sich der Weg bis Frankfurt noch deutlich verfolgen. Nun tragen die Stürme des Wachstums in der Fremde reiche Früchte. Nicht mehr übertönt der Lärm eines ungebändigten Farbenorchesters die Stimmen der Menschen und den Sinn der Darstellung, und doch braucht Holbein nirgends mehr wie in der Zeit des Kaisheimer Altars eine Farbe zu dämpfen, aus Furcht, die Zügel aus den Händen zu verlieren.

Es ist nicht nötig, an äußere Einflüsse zu denken, denn nur Abstufung des Geschmacks und ein Reiferwerden scheidet das eine vom andern. Immerhin wird man auch hier die parallele Entwicklung Burgkmairs im Auge behalten müssen und seinen an venezianischer Kunst geschulten Farbengeschmack gleichsam Holbeins eigenes Wollen bestätigen sehen. Aber der stärkere und reifere ist Holbein selbst. Er, der Venedig sicherlich nicht gesehen hat, gelangt zu Wirkungen, die dem tiefen Glühen venezianischer Farben näher kommen als das oft allzu einseitig auf Braun gestimmte und leicht fahl erscheinende Kolorit Burgkmairs. Holbein geht nicht in solchem Sinne den Wirkungen des tonigen nach. Die Einzelfarbe ist selbständiger behandelt, wie er immer wieder im

kleinen wie im großen vom einzelnen ausgeht und aus Teilen zusammensetzt. Holbein ist auch hier altertümlicher, aber selbständiger und kräftiger zugleich.

Vom Kaisheimer Altar zur Paulusbasilika verlaufen an allen Punkten gerade Linien der Entwicklung. Das spätere Werk ist das reifere und reichere, aber in der Richtung des künstlerischen Wollens ist ein Wandel nicht mehr erfolgt. Auch in der Typenbildung bezeichnen die Frankfurter Stammbaumtafeln, das Eichstätter Marienfenster und die Gruppe der Geistlichen um den Leichnam des Paulus wohl Stufen einer Aufwärtsentwicklung, aber nur in der Handhabung der Mittel, nicht in ihrem Wesen, nicht in der Auffassung des Menschen selbst zeigt sich ein Wandel.

Die gesteigerte und einseitige Beschäftigung mit den Problemen der Menschendarstellung gab erst in der Folgezeit Holbein die Kraft, sich zu freiem Ausdruck und einem neuen Stil durchzuringen. Ein anderer Geist kommt über ihn, und noch einmal vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel im Wesen der Holbeinschen Kunst.

DIE PORTRÄTSTUDIEN DER ZEIT UM 1508—12

Mit zunehmendem Alter und wachsender Reife offenbart sich reiner und stärker die individuelle Eigenart der Holbeinschen der erhaltenen Porträtzeichnungen bedeutet etwas durchaus ungein den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens. Die große Zahl der erhaltenen Porträtzeichnungen bedeutet etwas durchaus Ungewöhnliches und weist auf die besondere Stellung des Meisters. Das stärkste gelingt ihm hier im eng umschriebenen Kreise. Eigenste Gedanken und Wünsche werden offenbar.

Wenn in Holbeins gemaltem Werke das selbständige Einzelbildnis ganz zu fehlen scheint, so wird man die Ursache dafür in der Gewöhnung der Zeit und näheren Umgebung, die nur die Kirche als Auftraggeberin der Maler kannte, erblicken dürfen. Der Wunsch nach dem Abbild der eigenen Persönlichkeit muß in dem Augsburg der damaligen Zeit noch nicht rege geworden sein, wenn ein Künstler, der dazu bestimmt gewesen, solchen Wunsch zu erfüllen, darauf angewiesen blieb, mit seinen Studienblättern die

eigenen Mappen zu füllen. Denn die Art der Erhaltung der gezeichneten Bildnisse Holbeins, die in großen Gruppen vereinigt blieben, macht es durchaus unwahrscheinlich, daß sie einmal in den Händen der Dargestellten selbst und in verschiedenem Besitz verstreut waren. Wie für die Aufnahme des Porträtkopfes in den Zusammenhang des erzählenden Bildes, so muß auch schon in den äußeren Anlässen der Entstehung dieser Studienblätter allein der Wille des Künstlers selbst als maßgebend erkannt werden.

Mit Ausnahme der kleinen Zahl von Blättern, die in der Zeit des Kaisheimer Altars entstanden, und der Studien, die in Zusammenhang mit den Arbeiten am Sebastiansaltar stehen, bilden die erhaltenen Silberstiftporträts eine stilistisch eng zusammengehörige Gruppe, die im Laufe weniger Jahre um die Wende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden zu denken ist. Holbeins besonderes Interesse an der Darstellung des Menschen ist dadurch für diese Zeit gewährleistet. Die bedeutsamste Entwicklung in dem künstlerischen Schaffen des Meisters vollzieht sich von jetzt an auf dem einen Gebiet. Hier entfalten sich am reinsten und reichsten die ihm eingeborenen Kräfte.

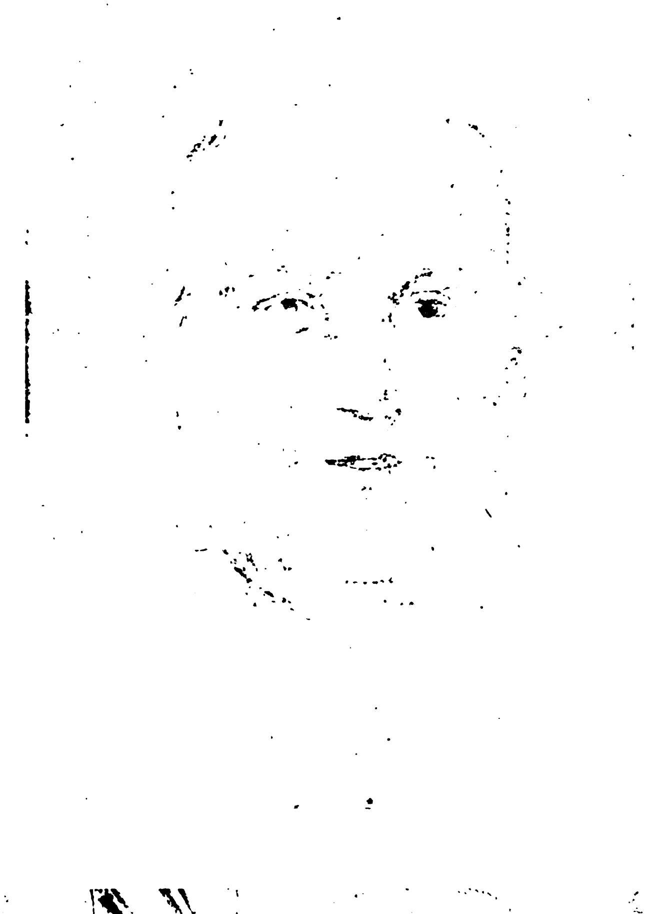
In der frühesten Zeit schon kenntlich, deutlich sprechend aus den ernsten und ausdrucksvollen Köpfen des Weingartener Altars, entwickelt sich von Stufe zu Stufe die Bildniskunst des Meisters, immer weiter die Allgemeinentwicklung überflügelnd und selbst den Charakter des Kunstwerkes in seiner Gesamtheit bestimmend.

Auf den ersten, verheißungsvollen Versuch des Weingartener Altars war die lange Schulung in der formelhaften Typensprache der heimatlichen Überlieferung gefolgt. Erst in Frankfurt wieder setzte das neuerwachte Interesse an der Darstellung des Menschen ein. Eines äußeren Anstoßes schien es zu bedürfen, um dem Künstler die Bahn zu weisen, die im eigenen Wesen ihm vorgezeichnet war. Seit der Frankfurter Zeit laufen nebeneinander her und immer deutlich kenntlich und leicht zu scheiden zwei Strömungen, die einander ergänzen, das sorglich treue Abschildern der Natur und die Neigung zum phantastischen, zum Karikieren, wo eigentliche Charakterzeichnung das Ziel ist. Holbein muß einen Kopf energisch zusammenstreichen, wie er es im Frankfurter Altar





SILBERSTIFTSTUDIEN
Verz. No. 94 und 97 Basel Öffentl. Kunstsammlung





SILBERSTIFTSTUDIEN
Verz. No. 78 und 128 Basel Öffentl. Kunstsammlung

gern tut, muß die Einzelform vergewaltigen, um einen Totaleindruck zu erzwingen, oder er muß eine Form, einen Formenkomplex auf Kosten des übrigen steigern, übertreiben, wie er es in der Folgezeit lieber übte. Bleibt er der Natur treu, so fehlt es am Leben, weil die Formen nicht frei gruppiert sind, sondern ängstlich nachgebildet. Es ist der befangene Blick des Künstlers selbst, der sich im Ausdruck seiner Menschen, in deren schüchternem Dreinschauen spiegelt. Denn der Künstler selbst blickt so unbeweglich, stellt so fest das Auge auf das einzelne ein und verliert darum den Überblick über das Ganze. Sein Gesichtskreis ist zu eng noch, um einen Kopf als Totaleindruck zu erfassen und doch einer jeden Form getreu zu bleiben. Leicht sitzt ein Auge zu hoch, oder die Iris des einen Auges will nicht zu der des anderen stimmen. Die Nase rückt zu sehr ins Profil, oder die Wange gerät zu breit. Die Verhältnisse des einen zum anderen sind nicht sicher und richtig erfaßt. Die Profillinie ist stockend gezogen und ergibt unwahrscheinliche Formenkombinationen. Ist eine Ausdrucksbewegung versucht, so spricht wieder nicht das Ganze, sondern die Bewegung haftet am einzelnen Teil. Ein Mund ist geöffnet, und es bedeutet nicht mehr, als daß der Spalt zwischen den Lippen breiter genommen ist, denn schon die Lippen selbst bewegen sich nicht eigentlich, und vollends der Kopf als solcher bleibt in Ruhe[1]).

Beherrscht der Künstler nicht die Formen in ihrem Zusammenhang, sondern fügt die eine zur anderen und zu einem Ganzen, so ist es auch begreiflich, wie bei jeder leisen Wendung des Kopfes die Teile wieder auseinanderfallen und neue Gruppierung verlangen. Zumal das Profil, das selbst gleichsam die Spitze des zufälligen darstellt und am wenigsten vom inneren Willen und Wesen der Formen offenbart, muß in seinem Charakter des einmaligen durch eine Kunst, die selbst aus eigenem nichts hinzutun kann, um den Sinn und Zusammenhang der Teile zu veranschaulichen, nochmals bestärkt werden. Gerade aus einer inneren Wesensverwandtschaft mit dem Eigencharakter des Profilporträts sucht das Quattrocento mit Vorliebe diese Ansicht, und Holbein müht sich geradezu, noch andere Einstellungen des Kopfes zu ersinnen, die

[1]) Der dicke Mönch in dem Basler Skizzenbuch, Verz. Nr. 78.

in der Wirkung des überraschenden mit dem Profil zu wetteifern vermögen. Er sucht die absonderlichen Formen, und er gibt sie in besonderen Ansichten oder steigert nochmals das eigenartige. Nicht eine Auswahl des wesentlichen bestimmt im voraus die Hauptzüge, sondern gleichförmig im ganzen wird ein Kopf gegeben, und unentschieden bleiben Charakter und Ausdruck.

Kommt man von Holbeins frühesten Silberstiftstudien, so scheint es gleichsam eine andere Welt, in die die neuen Porträtzeichnungen hinüberführen.

Wieder wie an dem ersten Wendepunkt der Frankfurter Zeit fehlen Übergänge und Zwischenglieder vom einen zum anderen. Aber es ist nicht wie damals ein Bruch mit der Vergangenheit, eine neue Richtung des künstlerischen Wollens, die nur in äußeren Einwirkungen zureichende Erklärung findet, sondern es ist ein entscheidender Schritt auf gerader und vorgezeichneter Straße. Sieben Jahre nach der Paulusbasilika hat Holbein noch einmal die beiden Söhne gezeichnet[1]). Wohl sind die Knaben inzwischen herangewachsen, aber was sie jetzt so viel reifer, so unbefangen und selbstsicher erscheinen läßt, ist nicht der Altersunterschied, sondern ist die von Grund aus veränderte Kunstsprache im neuen Bildnis. Die Augen sind weiter geworden, und der Blick freier, die Nase kräftiger, der Mund voller und energischer. Doch wesentlicher noch, daß das Ganze des Kopfes nicht mehr die unfeste Rundung von früher ist, aus der ohne jegliche Energie und Bestimmtheit die Einzelformen sich lösten, unsicher in der Struktur und im gegenseitigen Verhältnis. Der Kontur, der früher verwischt und ausdruckslos oder allzu absonderlich gewesen, wird zur charakteristischen und sprechenden Linie. Die Gesamtdispositionen sind zuerst festgelegt, dann erst folgt die Durchbildung der Einzelform, und wieder geht das charakteristische und für den Ausdruck wesentliche voran. Gegensätze werden herausgearbeitet, Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn energisch modelliert, und als Kontrast die breite Fläche der Wange nur sparsam belebt. Der Künstler findet keine Schwierigkeit mehr in der Bewältigung der Einzelformen, weil er sie aus ihrem Zusammenhange begreift. So sucht

[1]) Verz. Nr. 153.

SIGMUND HOLBEIN

Silberstiftzeichnung Verz. No. 151 Berlin Kupferstichkabinet



AMBROSIUS UND HANS HOLBEIN
Silberstiftzeichnung Verz. No. 153
Berlin Kupferstichkabinet

er nicht mehr wie früher das feste Schema einer bestimmten Einstellung des Kopfes, in das sich die besonderen Einzelformen leicht eintragen lassen, sondern jede Ansicht ist ihm recht, und schon die Art der Aufnahme des Kopfes dient der Charakteristik. Das Streben geht auf das aufschlußreichste, nicht mehr auf das überraschend einmalige. Wo das Profil vorkommt, bedeutet es nicht mehr eine plötzliche Wendung in die Fläche, ein Aufgeben des kubischen Sinns, nicht mehr reine Silhouette, sondern immer noch greifbaren Körper. Vergleicht man das frühere Profilbild des Ambrosius mit der neuen Aufnahme des Kopfes, so wird man nun erst inne, wie wenig die merkwürdige Konturlinie von den Formen des Gesichtes auszusagen vermochte. Das Dreiviertelprofil des Hans von der Paulusbasilika gab doch schon die allgemeine Ähnlichkeit, wenn auch das eigentlich charakteristische und schnell faßbare noch fehlte, aber von Ambrosius erfuhren wir nichts aus der einen Profillinie, die vorsichtig der Natur nachgezogen war, in einem Zuge, aber unsicher, weil die Hand, die bei der Stirn ansetzt, nicht weiß, wo sie mit dem Kinn endigen wird. Jetzt wird ein Profil durch energische Teilungen kräftig belebt und zur ausdrucksfähigen Form gestaltet[1]). Es ist nur mehr eine Ansicht unter vielen möglichen, und der Künstler wählt nicht mehr zwischen der einen oder der anderen, weil die eine die andere ausschließt, sondern er gibt eine Ansicht, die nach Möglichkeit alle anderen latent in sich enthält. Darum kann man einen Kopf nun beliebig drehen und wenden, denn der Künstler selbst sah ihn nicht als einen stillgestellten und in die Fläche projiziert, sondern körperlich und bewegungsfähig. Holbein begnügt sich auch nicht mehr mit einer Aufnahme, sondern nimmt nacheinander deren zwei und mehr noch. War er früher zufrieden, die eine sicher zu fassen, und hielt sich ängstlich an die gefundene Formulierung, wurde ihm nichts schwerer, als der freien Wendung der Formen zu folgen, blieb wenig überzeugende Ähnlichkeit in den verschiedenen Aufnahmen etwa des Pauluskopfes, so ist jetzt mit voller Sicherheit das Problem erfaßt, einen Kopf als kubische Form zu begreifen. Es war etwas unschlüssiges in den Formen des Pauluskopfes, die Nase nicht in

[1]) Etwa die zwei Kinderköpfe, Verz. Nr. 218.

ihrem Vorgehen verstanden, und im Profil fand der Künstler nicht den Winkel zur Stirn. Man bekommt selbst etwas vom Gefühl des unsicheren vor diesem Kopfe, und gleich als hätte man wieder festen Boden unter den Füßen, ist es, wenn man hinübergeht zu den kräftigen und entschiedenen, schlagend hingesetzten Formen eines Profilporträts der späteren Zeit, des Bürgermeisters Artzt[1]). Wie dieser Kopf fest im Rahmen sitzt, nicht mehr unsicher in der Fläche schwebt, selbst das dient mit zur Charakteristik und bezeichnet die neue Zeit. Holbein weiß sehr wohl, warum er so weit nach rechts hinüberrückt und den Kopf so gerade am unteren Rande abschneiden läßt. Er braucht auch drüben den Kontrast des leeren, um so wuchtig in der Plastik der Formen zu wirken.

Auf starke Gegensätze ist es abgesehen, nicht auf gleichförmige Belebung der Fläche. Eine Verselbständigung des Hintergrundes, etwa durch Aussetzung mit landschaftlicher Darstellung würde den Nerv der Wirkung zerschneiden. Nicht auf die Reize des zufälligen ist gerechnet, sondern den Eindruck des zwingenden, notwendigen, unabänderlichen will der Künstler erzielen. Das ist nicht mehr die alte Ausdrucksform des 15. Jahrhunderts.

Der Ernst der Gesinnung in diesen Blättern findet in der altertümlichen Gewöhnung und schweren Art, aus der der Künstler emporwuchs, eine Erklärung. Holbein besitzt nicht die freie Größe und leichte Sicherheit des Sohnes, schon das ängstlich bescheidene Format der Blätter kennzeichnet den alten Meister. Aber in der Auffassung des Menschen kommt er selbst den späteren Leistungen seines Sohnes nahe, und man kann es begreifen, daß die ganze Reihe der Zeichnungen einmal dem jüngeren Meister zugeschrieben wurde. Denn in diesem einen, der Darstellung des Menschen, hat Holbein in Wahrheit eine Entwicklung durchmessen, die ihn weit emporführt über die Zeit, aus der er erwachsen.

DIE AUFNAHME DER ITALIENISCHEN ZIERFORMEN

Die Entwicklung des Porträtstiles vermag allein das Wesen der Holbeinschen Kunst zu deuten und bildet selbst gleichsam den Kern des Entwicklungsprozesses. Neben diesem innersten ist es

[1]) Verz. Nr. 148.

ein anscheinend äußerer Zug, der den Eindruck der letzten Werke bestimmt, neben der eigensten und selbständigsten Schöpfung eine Übernahme des fremden: das italienische Ornament[1]).

Auf den Rückseiten der Porträtstudien hat sich hie und da etwas von den ersten ornamentalen Versuchen Holbeins im italienischen Geschmack erhalten. Erinnerungen an gesehenes und eigene Entwürfe scheinen sich zu vermischen. Korinthische Kapitäle der einfachen Art, die Holbein immer benutzt, Rankenornamente, Konsolen und Blattgirlanden sind in flüchtigen Strichen hingeschrieben. Auch modisch bewegte Stehfiguren kommen mehrfach vor, und endlich der Versuch einer eigenen Komposition in der antikischen Art[2]). Holbein stand um das Jahr 1510, als diese Studien einsetzten, wenigstens im Anfang seiner vierziger Jahre. Es ist eine Zeit, in der der Mensch nicht mehr ganz leicht fremden Einflüssen zugänglich zu sein pflegt. Es kommt vielerlei zusammen, die merkwürdige Erscheinung zu erklären, daß Holbein noch jetzt so rasch und so vollständig die italienischen Formen aufnimmt. Die reiche Entfaltung seiner Kunst, die ungeahnte Entwicklung der Porträtdarstellung gerade in dieser Zeit, die den Künstler die ganze Welt mit anderen Augen sehen ließ; die Empfänglichkeit starken, äußeren Eindrücken gegenüber, die Holbein immer besaß; sein eigener Formengeschmack, endlich und nicht zuletzt der besondere Zustand der Augsburgischen Kunst gerade in dieser Zeit. All das muß in Rücksicht gezogen werden, um das Rätsel zu erklären, das der Wandel der Ornamentik in Holbeins Kunst bedeutet.

Knapp nach der Wende des Jahrhunderts war es gewesen, als Burgkmair zum ersten Male in seiner Petersbasilika einer italienischen Form sich bedient hatte. Aber so verloren steht die kleine Pilasterpforte im Bilde und so absichtsvoll zugleich, daß man es fühlt, es ist nicht die neue Sprache, die er spricht, sondern ein Fremdwort nur, dessen er sich bedient. Die italienische Form

[1]) Einige Bemerkungen über Holbeins Renaissanceornament finden sich am Schlusse von Julius Groesches Aufsatz über die ersten Renaissancebauten in Deutschland (Repertor. XI, 1888, auf Seite 253), doch scheint die isolierte Betrachtung nicht auf den richtigen Weg zu führen.

[2]) Verz. Nr. 235.

bezeichnet die römische Basilika. So dachte gewiß damals der Künstler selbst.

Doch bald sollte das Blatt sich wenden. Die neue Kunst, die seit einem Jahrhundert in Italien kräftig emporgeblüht war, war genug in sich gefestigt, um ihre Herrschaft weithin über die Grenzen des eigenen Landes zu dehnen. Der italienische Stil hörte auf, der Stil eines Volkes zu sein, und wurde zur Sprache einer Welt. Noch als Holbein seine Paulusbasilika malte, hatte er mit Ruhe den Dingen entgegengeschaut, hatte still auf den Sohn gewiesen, der der neuen Zeit gehören werde[1]).

Aber schon wenige Jahre später spricht aus Holbeins Kunst eine andere Gesinnung, nicht mehr ein stilles Verzichten, sondern jugendlich kräftiges Wagen. An allen Orten war ein starkes Gären damals, es war eine Zeit, in der rascher denn je das Gestern dem Heute wich, eine Generation die andere ablöste.

Holbein zählte nicht selbst zu den Führern seiner Epoche, aber er folgte willig Anregungen, die ihm von außen kamen. Die Geschmeidigkeit raschen Aufnehmens machte ihn fähig, den Schritten der Zeit zu folgen. Es scheint nicht, daß er selbst in Italien gewesen. Nichts weist mit Sicherheit darauf hin, und auch die italienischen Elemente in den Werken seiner späteren Zeit

[1]) In der gleichzeitigen Literatur findet sich eine Parallele zu dieser Gebärde des Holbeinschen Selbstporträts, die geeignet ist, die oft gegebene, aber nicht unangezweifelt gebliebene Deutung zu bekräftigen. Rabelais läßt den Vater Gargantua an seinen Sohn Pantagruel, der zum Studium in Paris weilt, einen Brief schreiben, der eine Stimmung widerspiegelt, wie sie der Holbeins in vielen Punkten entsprochen haben mag. Es heißt da nach einer längeren Einleitung:

„Aber obschon mein seeliger Vater hochgesegneten Angedenkens, Grandgoschier alles Eifers bemüht war, daß ich in jeder Vollkommenheit und politischen Weisheit erwachsen möcht, auch meine Anstrengung und Fleiss seinem Verlangen gar wol entsprach, ja ihm zuvor eilt, so war dennoch, wie du von selbst einsiehst, die Zeit den Künsten damals nicht so gelegen, noch günstig wie sie jetzo ist. Ich konnt nicht solche Lehrer haben, wie du hast: Die Zeiten waren finster und schmeckten nach der Gothen Qual und Barbarey, die alle gute Literatur zu Grunde gerichtet. Aber mit Gottes Hülf ist den Künsten bei meiner Zeit ihr Licht und Ansehn wiedergegeben; ich seh, es hat sich damit um ein merklichs gebessert, dass ich jetzt mit genauer Noth in die erste Class der kleinen Schulfüchs recipiret werden möcht, der ich in meinem Mannesalter für den Gelahrtesten (und nicht mit Unrecht) gegolten hab."

(Verdeutscht von Gottlob Regis, zitiert nach der neuen Ausgabe. München 1906, I, 210). Das Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe ist 1532.

fordern solche Erklärung nicht. In Augsburg selbst konnte man damals sicherlich genug von dem italienischen Formenwesen erfahren. Die Handelsbeziehungen der Fugger mit Venedig gaben die Möglichkeit vielfacher Vermittlung, und sicher schon seit einer Reihe von Jahren hatte man von den Dekorationsformen der Italiener gewisse Kunde.

Aber das Dasein des neuen genügt nicht allein. Es mußte seine Stunde gekommen sein und die Möglichkeit der Erkenntnis, daß ihm die Zukunft gehöre.

Nur die Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit kann es erklären, daß gerade Holbein unter den ersten war, die das sahen und wußten, daß gerade er so rasch und so vollständig die fremden Formen übernahm. Er fand da, was dem eigenen Geschmack entgegenkam und besser entsprach als die überkommenen Formen der Gotik, bei denen er nie mit ganzem Herzen gewesen. Gerade die archaischen Elemente in seiner Formengebung, seine Vorliebe für die reinen Rundformen und für schweres, romanisches Bauwerk erleichtern ihm nun den Übertritt in die neu sich erschließende Welt. Der Augsburgische Lokalcharakter und darüber hinaus die besondere schwäbische Luft mögen mitbestimmend gewesen sein, denn das krause Wesen der eigentlichen Spätgotik war vielmehr Eigentum des fränkischen Bodens. Im Schwabenlande hatte man ein anderes Bedürfnis nach Klarheit, man liebte die breite Straße, nicht winklige Gassen[1]).

So war auch Holbeins Art, und darum kam er den neuen, italienischen Formen leichter entgegen. Von einem Ringen der alten Form mit der neuen scheint Holbein nichts zu wissen. Er nimmt sie auf, wie er sie findet, und sie ist ihm recht, wie sie da ist. Er denkt nicht an eine Umbildung wie etwa der fränkische Meister der Peter- und Paulgeschichten in den Uffizien, der zu breiten, lappigen Ornamentgebilden kommt, die nur in dem besonderen Stil der Tafeln selbst, der Gewandfalten, der Haarlocken, der

[1]) In Stadlers Buche über Hans Multscher (Straßburg 1907), das erst nach Abschluß meines Manuskriptes erschien, findet sich eine fast wörtlich übereinstimmende Bemerkung (S. 218), auf die ich hier gern hinweise.

Baumzeichnung ihre Begründung finden. Holbeins Ornament verhehlt den venezianischen Ursprung nicht, und es ist darum besonders schwer, den Grad der Selbständigkeit in ihm zu bestimmen. Unmittelbare italienische Vorbilder lassen sich nicht erweisen, und die Art der Formenauswahl scheint die Originalität der besonderen Kombinationen zu verbürgen. Der gemeinsame Charakter in dem gesamten Formenvorrat, wie er in den Augsburger Tafeln, den zwei Prager Flügelbildern, dem Sebastiansaltar und dem Lebensbrunnen vorliegt, schließt wenigstens ein wahlloses Ausbeuten fremder Vorlagen aus und macht den gemeinsamen Ursprung in selbständiger Auswahl und eigener Zusammenfügung wahrscheinlich. Die Vorliebe für volle Rundformen, die ebenso in der häufigen Verwendung spiraliger Aufrollung wie in der immer wiederkehrenden runden Blüte, die an Holbeins alte Rosette erinnert, den Anhäufungen kleiner, beerenartig runder Früchte sich äußert, die wulstigen Blattbildungen, gern zu Kelchformen aufgerollt, das häufige Absetzen, das Abschnüren der Form durch umgelegte Ringe und eingeschobene Knoten, nicht zuletzt endlich die vielfache Verwendung menschlicher und tierischer Formen und das Überführen dieser in pflanzliche Gebilde, sei es auch nur durch Auflegen eines Blattkelches an Stelle des Kopfhaares, all dies gibt dem Holbeinschen Ornament einen durchgehend gemeinsamen Charakter.

Gleichwie in den Silberstiftstudien mag Erinnerung an gesehenes neben eigenen Versuchen stehen. Gewiß war Holbein darauf angewiesen, sich fremder Formen zu bedienen, aber er weiß sie zum Ganzen zu fügen und auch in der Auswahl schon die Selbständigkeit eines persönlichen Geschmacks zu wahren. Die oft beobachtete Fähigkeit Holbeins, fertige Teile und vorgebildete Einzelformen in neue Kompositionen zu verarbeiten, vermag einen Hinweis auch auf die Art der Entstehung seines Ornamentes zu geben. Das Wesen dieser neuen Ornamentik findet seine Erklärung in dem, was Holbeins Kunst in ihrer letzten und reifsten Ausprägung überhaupt kennzeichnet, in der merkwürdigen Verbindung einer hoch altertümlichen Art, die allein in der konservativen Richtung des schwäbischen Kunstgeistes zu so später Stunde noch die Erklärung findet, mit den Elementen des neuen Stiles, der von Italien her

in der beweglichen und reichen Handelsstadt Augsburg sich rascher als anderwärts Eingang verschafft.

DIE LETZTEN JAHRE IN AUGSBURG

Zwischen der Paulusbasilika und dem nächsten größeren und zeitlich gesicherten Werke, den Augsburger Altarflügeln des Jahres 1512 liegt ein Zeitraum von 8 Jahren, über dessen Bedeutung für Holbeins Entwicklung wir nur mittelbar einen Aufschluß zu gewinnen vermögen. Die Aufnahme der italienischen Zierformen erfolgte in dieser Zeit, und von dem, was des Künstlers eigenstes Sinnen und Trachten gewesen sein muß, gibt die stattliche Reihe der Bildnisstudien, die eben in den Jahren um die Wende des ersten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts entstanden sein muß, das sichere Zeichen. Und hat man sich in die Welt dieser neuen Menschendarstellung einmal eingelebt, so begreift man es, daß der Künstler, der dem Bildnis diesen sicheren und starken Stil zu geben wußte, auch in der Bildgestaltung im großen sich nicht mehr den vordem geprägten Formen unterwerfen kann. Wohl vermögen wir nimmermehr ganz mitzuempfinden, wie es dem Künstler selbst zumute gewesen sein muß, als er zu der neuen Auffassung des Menschen sich durchgerungen hatte. Aber man begreift es, daß ihm all das, worum er sich so lange gemüht hatte, das Interessantmachen des Bildes durch Raumdarstellung, Bewegung, überraschende Flächenbesetzung nun wie kleinlicher Tand erschien, den er leichten Herzens wieder preisgab.

Die beiden Gesichtspunkte, die die Betrachtung der Studienblätter ergibt, die neue Gesinnung, die von der neuen Menschendarstellung auf die Kunst überhaupt ausstrahlen muß, und das Aufsaugen aller anderen Interessen durch das eine, das weit voransteht, müssen uns die Brücke bauen von der Paulusbasilika hinüber in die neue Zeit, denn das wenige, das von den Werken des Übergangs erhalten blieb, zeigt uns die Wege nicht.

Fester Gruppenbau, energische Betonung der Mitte und Zusammenstreichen zu einer Hauptwirkung wird das Prinzip der Bildgestaltung. Stellt man unvermittelt das eine neben das andere, neben die Paulusbasilika die 4 Augsburger Altarflügel, so kann

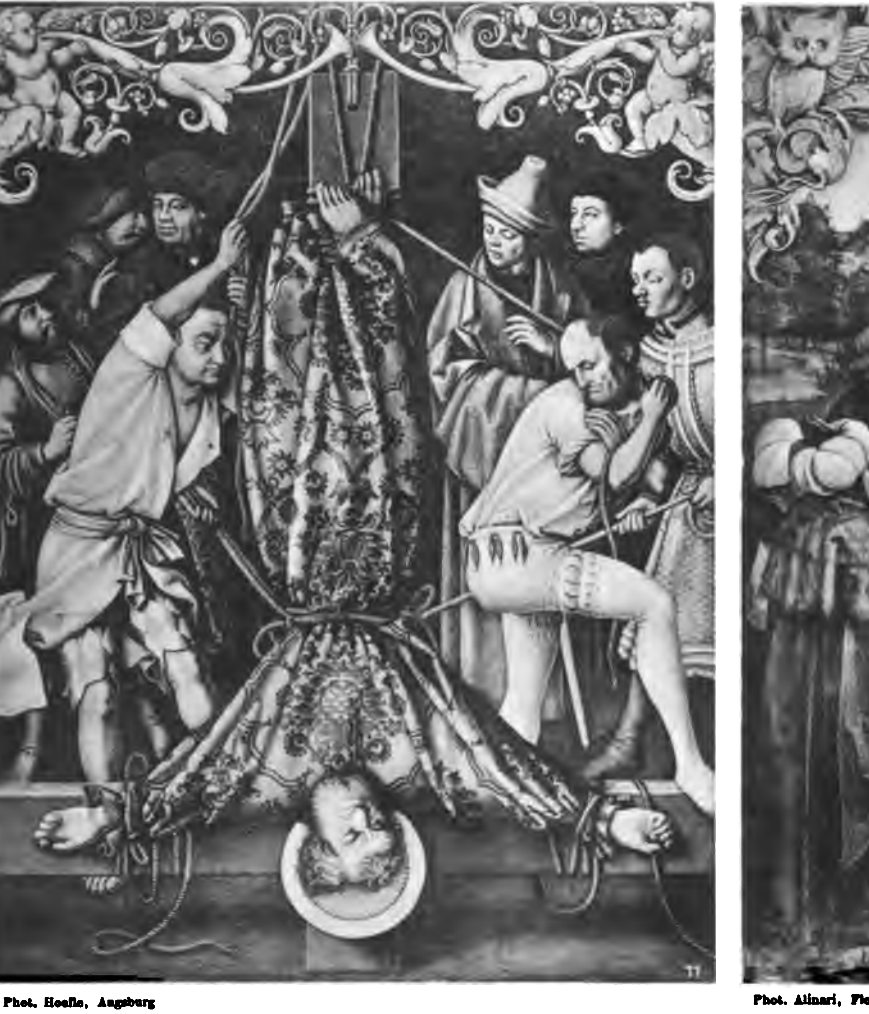
man es wohl begreifen, daß die Versuchung nahe lag, diese einem jüngeren Meister zuzuschreiben, und könnte die Paulusbasilika als ureigenste Äußerung der Kunst des alten Holbein gelten, wären nicht vielmehr mannigfache, äußere Anregungen gerade hier anzunehmen, wäre Holbein nur der Künstler des Kaisheimer Altars und der Paulusbasilika, nicht auch der Marienbasilika und der Donaueschinger Passion, so müßte noch immer der neue Schritt, der zu den Augsburger Flügelbildern des Jahres 1512 hinüberführt, unbegreiflich erscheinen.

Schnaase schrieb im Hinblick auf diese Bilder: „bei Veränderungen der Manier erkennt man gewöhnlich die Motive, welche dazu bestimmten, findet neben den Reminiszenzen der früheren Weise einseitige Neuerungen. Wenn ich diese Bilder mit den beglaubigten des älteren Holbein vergleiche, finde ich diese verbindenden Fäden nicht."[1]) Die Fäden sind vorhanden, sie liegen nur diesmal nicht ganz an der Oberfläche, denn nicht zum nächst vorangehenden sondern zum weit zurückliegenden führen sie hinauf. Holbeins Kunst hat die Kraft gewonnen, wieder abzustreifen, was sie an fremden aufgenommen hatte, steigt in selbständig eigener Entwicklung nun empor. So tauchen Züge der frühen Zeit wieder auf, und die neue Entwicklung stellt sich in Gegensatz gerade zum jüngst vergangenen.

Ein Vergleich des Petrusmartyriums von 1512 mit dem aus der früheren Reihe der Apostelmartyrien zeigt deutlich diese veränderte Richtung des künstlerischen Wollens. Das Bild in Schleißheim kann nicht als ein besonders typischer Repräsentant der Kompositionsprinzipien des Kaisheimer Altars gelten, und es kommt dazu, daß das neue Petrusmartyrium sich augenscheinlich an das alte eng anlehnt[2]), aber so gering dem ersten Blick die Verschiebungen erscheinen mögen, so charakteristisch ist es doch, wie der Künstler jetzt die eigene, frühere Leistung beurteilt, und was ihm nicht mehr angängig erscheint. Das Kreuz des Petrus war ein wenig aus der Mitte nach links verschoben gewesen, um den Befehlshaber der Hinrichtung, den „Wütrich", wie auf dem Saum

[1]) Abgedruckt im Jahrb. f. Kunstw. IV, 92. 1871.

[2]) Einzelne Faltenmotive sind unmittelbar herübergenommen.



Phot. Hoefle, Augsburg

MARTYRIUM DES PETRUS
Augsburg Museum



Phot. Alinari, Florenz

HANS VON KULMBACH: Martyrium des Petrus
Florenz Uffizien.



seines Rockes zu lesen steht, als Gegenfigur rechts nach vorn nehmen zu können. Auf solche Gegenüberstellung verzichtet das Augsburger Bild von vornherein. Das Kreuz des Petrus muß genau in der Mitte stehen, die Nebenfiguren müssen symmetrisch eingeordnet sein, die Zahl der Henkersknechte wird von drei auf vier vermehrt, und der Wüterich muß zurücktreten. Jederseits wird eine fest geschlossene Gruppe gebildet. In den alten Kompositionen des Frankfurter Abendmahles und des Basler Marientodes findet man die nächsten Analogien dafür, aber neu ist gegenüber den mehr zufällig geschichteten Figurenmassen der älteren Zeit, das zwingende in der symmetrischen Anordnung der Köpfe, das den Charakter des Unauflöslichen und Unbeweglichen ergibt. Es ist erstaunlich, wie sich mit einem so festen Plan der Komposition doch die Neigung vereinen läßt, die Einzelformen fertig vorgebildet zu übernehmen. Holbeins Formengedächtnis kann kein starkes gewesen sein und seine Phantasie nicht leicht gearbeitet haben. Das Petrusmartyrium, das auf die eigene, frühere Darstellung zurückgeht, erweist das so gut wie das Katharinenmartyrium, das so vieles aus Holzschnitten Dürers entnimmt. Und trotzdem darf von einer Rücksichtnahme Holbeins auf das Schaffen anderer um ihn her nicht mehr gesprochen werden. Weit trennt sich sein Weg von dem Burgkmairs und man mag hinüberblicken, wie ungefähr zur gleichen Stunde ein fränkischer Künstler das Thema des Petrusmartyriums behandelt, um die Eigenart der Holbeinschen Schöpfung ganz zu begreifen.

In den Peter- und Paulgeschichten der Uffizien kommt die Darstellung vor. Kann man bei Holbein von Komposition reden, ohne mit einem Worte die Raumbildung zu erwähnen, so ist hier die Ausnutzung des Raumes entscheidend für die Anordnung. Man muß zuerst davon sprechen, daß der Befehlshaber nach vorn genommen ist und ins Bild hineinblickt, daß das Kreuz in der Tiefe steht und nach rechts hin verschoben. Dann muß man den Vorgang selbst schildern, den man sieht und nicht nur erraten darf. Wie jedem seine sicher bestimmbare Tätigkeit zugewiesen ist, was jeder einzelne zu tun hat. Auch der Mann mit dem Spaten fehlt nicht, der die Erde aufgegraben hat, um den Kreuzesstamm fest-

zurammen. Wie die Figuren selbst in ihrem Stehen begriffen sind, so muß auch das Kreuz fest im Boden wurzeln. Holbein empfindet gar nicht das unfeste Schweben seines Kreuzes, weil er es nicht frei in den Raum hinausstellt, sondern fest am Grunde haften läßt.

Niemals in Wahrheit war die Raumdarstellung für Holbein der Ausgangspunkt einer Komposition gewesen, der feste Boden die Grundlage freien Gruppenbaues. An dem Beispiel fremder Kunst muß man ermessen, wie eng selbst noch in der Paulusbasilika eine Gruppe zusammengeschlossen wurde, wie ein Zwischenraum gleich einer trennenden Wand empfunden ward, und nicht als verbindende Luft. Mit der durchgreifenden Umbildung der Komposition muß nun auch jede äußerliche Rücksicht der vergangenen Zeit schwinden. Das schwer und langsam erlernte wird rasch wieder preisgegeben. Der mächtige Kopf des heiligen Ulrich verträgt nur feste und schwere Formen um sich her und keine Begleitung durch luftig verdämmernde Fernen. Die voll plastische Modellierung sucht die feste Rückwand. So ist der dunkelblaue Grund der frühen Zeit von neuem willkommen. Eine schmale, vorderste Schicht muß den Vorgang fassen. Die Freude am greifbar körperlichen waltet allein.

Der neue Stil der Menschendarstellung gibt dem Bildniskopf selbst eine andere Funktion im Zusammenhang des Ganzen. Die Willkür der früheren Art weicht strenger Bestimmtheit. Ausdruck und Charakter zugleich sind fest umschrieben und unverrückbar. Kein Zug darf mehr verschoben werden, und um die Prachtköpfe Gottvaters (Schwartzepitaph) oder des heiligen Ulrich scheinen sich die Bilder selbst erst zu gruppieren.

Es ist bezeichnend, daß zuerst nur die Hauptfiguren es sind, denen die neue Daseinskraft zuteil wird. Friedländer nannte Holbein einmal ungleichmäßig im individuellen, weil neben überraschend individuellen Gestalten, die meist Zuschauer, selten Spieler seien, viel typisches stehe.[1]) Das kann für die vorangegangene Zeit wohl gelten. Doch nun kehrt das Verhältnis sich um. Wieder ist nicht gleichförmig das Ganze von individuellem Leben durch-

[1]) Max J. Friedländer: Zum Meister des Amsterdamer Kabinetts. Repertor. XVII, 270, 1894.

drungen. Der neue Stil der Darstellung vermag einen Kopf ausdrucksfähig und lebendig zu machen, daß er das Bild beherrscht. Notwendig muß darum der Hauptfigur zuerst dieser Vorrang gegeben werden. Reste der früheren Art bleiben für die Begleitfiguren noch in Übung. Aber die besonderen Einstellungen und Formkomplexe, die früher nur dem Reiz des zufälligen dienten, treten jetzt als typische Charakteristika einer Gattung auf. Auch hier ein Bestimmterwerden, ein Verzicht auf das zufällige.

Unräumlich und reliefmäßig in einer flachen Raumschicht befangen sind wieder Holbeins Bilder.

In der Bildung der Figur, in der Darstellung von Körpermotiven und Bewegung ist ein Fortschritt nicht zu verzeichnen, begreiflich bei der räumlichen Unsicherheit der Holbeinschen Kunst. Ist einmal der Versuch gemacht, die neuen Probleme der Stehfigur aufzugreifen, von deren Zusammenhang mit den italienischen Ornamentformen schon das Nebeneinander in den leicht hingeschriebenen Studienblättern Zeugnis ablegt, so muß in der festen Ausgestaltung der Figur, die das gemalte Bild fordert, der Mangel aller notwendigen Voraussetzungen sich deutlich fühlbar machen. Holbein hat nicht gelernt, die Verkürzung zu handhaben, und die Fläche des Bodens bleibt abschüssig und steil. Darum fehlt es der kontrapostisch bewegten Stehfigur des Kindes im Bilde der Anna selbdritt am räumlichen Vor und Zurück, wollen die Füße an der Fläche der Bank den Halt nicht finden. Man muß in ihrer Gesamtstimmung diese Bilder der neuen Zeit verstanden haben, in ihrer tiefen und schweren, reichen, vollen Farbengebung, den breiten, lastenden Formen, die alles zierliche und dünne meiden, um im Zusammenhang des Ganzen nochmals auch den Sinn des neuen, italienischen Ornaments zu fühlen, dem Holbein so leichten Herzens das alte gotische Stangenwerk zum Opfer bringt.

Die neue Menschenwelt und die neuen Zierformen bestimmen den Eindruck der letzten Werke Holbeins. Und das zwiespältige der Entwicklung des neuen auf dem Boden der altertümlichen Art, das im Porträtstil ein starkes Emporblühen, in der Ornamentik ein rasches Eingehen auf das fremde bedeutete, wird erst in der

Gesamterscheinung der Bilder wahrhaft fühlbar. Die eigentliche Entwicklung innerhalb der Holbeinschen Kunst bleibt auf wenige Punkte beschränkt, und Anfang und Ende noch seines Schaffens berühren in vielem sich nahe genug. So bleiben auf der einen Seite immer die Zusammenhänge deutlich gewahrt, aber der zeitlich weite Abstand von der Paulusbasilika zu den Flügeln des Augsburger Katharinenaltars macht andererseits auch die scharfen Gegensätze begreiflich.

Sind die äußersten Punkte bestimmt, so mag versucht sein, aus dem wenigen, das aus der Zeit des Übergangs erhalten blieb, einen näheren Einblick in den Ablauf der Entwicklung zu gewinnen.

Hauptwerke, die in den Jahren zwischen 1504 und 1512 entstanden sein müssen, sind verloren, doch kommt unter dem Erhaltenen immerhin einiges in Betracht, das einen Begriff von dem Schaffen dieser Zeit zu geben vermag.

Zeichnungen mit Allerheiligendarstellungen, die in der Wahl der Typen die Nähe der Paulusbasilika bekunden, mögen eine Erinnerung an die verlorenen Altäre der Moritzkirche aus den Jahren 1506—1508 bedeuten. Chronologisch wichtiger, weil unmittelbar gesichert, ist eine Zeichnung des Marientodes mit der Jahreszahl 1508. In der freien Disposition und der Art der Typenbildung erweist sich noch immer deutlich die Sinnesart der Paulusbasilika. Ist andererseits auch der Schwartzepitaph mit dem prachtvollen Kopf Gottvaters und den kräftig sprechenden Stifterbildnissen in das Jahr 1508 zu versetzen, so scheint sich zu ergeben, daß eben in dieser Zeit der entscheidende Wandel sich vollzog.

Nach 1508, aber noch in einer Zeit, da der neue Stil des Künstlers im Werden begriffen, müssen die zwei Altarflügel in Prag entstanden sein. Als Werk des Übergangs kennzeichnen sie sich äußerlich schon durch die Verwendung gotischer Dekorationsformen auf den Außenseiten neben den Renaissanceformen, die den immer bevorzugten Flügelinnenseiten vorbehalten bleiben.

Die Typen haben noch nicht die Freiheit der neuen Zeit, und die Apostel finden in einem der Allerheiligenblätter die nächste Parallele. Fortschrittlicher im Sinne der kommenden Entwicklung zeigt sich die Komposition. Es wird wieder enger zusammenge-

rückt, und neben dem gezeichneten Marientod von 1508 erweist sich der des Prager Bildes dadurch sicher als der spätere. Auch auf eigentliche Ausnutzung der Raumtiefe ist Verzicht geleistet. Wurde im Kaisheimer Altar wie noch im Jahre 1508 die Hauptgruppe deutlich zurückgeschoben, so steht sie nun wieder vornan, gleichwie im frühesten Marientode des Afraaltars. Nur die freieren Motive, mit denen die Gruppen der Apostel zu beiden Seiten durchsetzt sind, erweisen noch einige Entfernung von der strengeren Sinnesart des Jahres 1512.

Gerade diese Unsicherheit eines Übergangswerkes kann dartun, wie die Entwicklung allmählich und in langsamem Auf und Ab verlief, nicht mit einer elementaren Plötzlichkeit, die zur Deutung aus äußeren Einflüssen drängt, sondern in allmählichem Vorwärtsschreiten und tastendem Versuchen. So darf es nicht wundernehmen, daß anscheinend erst nach dem Schwartzepitaph die Prager Altarflügel entstanden. Von der neuen Menschenwelt, die in dem Porträtwerk der Gedenktafel schon ihren Einzug gehalten, ist im reinen Heiligenbild wenig erst zu spüren. Langsam nur vollzieht sich die allseitige Durchdringung der alten Typen mit den neugewonnenen Möglichkeiten freier Menschendarstellung. Steht doch auch im Jahre 1512 noch neben dem entschlossen neuen das kaum veränderte alte. Hier bleiben Aufgaben der kommenden Zeit, und wenn in allem sonst die Tafeln des Augsburger Katharinenaltars die konsequenteste Ausbildung der letzten Entwicklungsstufe des Meisters gleichsam vorausnehmen, so mußte in diesem einen nochmals neue Arbeit einsetzen. Holbeins Porträtkunst wird freier und reifer. Der eine Kopf des heiligen Ulrich genügt nicht mehr, einem ganzen Bilde Leben und Kraft zu verleihen.

Hat man bemerkt, daß im Sebastiansaltar derselbe alte Graubart, der im Schwartzepitaph als Modell zum Gottvater diente, nun unter den Zuschauern des Martyriums auftaucht, so hat man einen wesentlichen Punkt der Entwicklung erfaßt. Denn war das neue Gefühl der Menschlichkeit gleichsam von oben her, mit den

Hauptträgern der Handlung, in das Bild eingedrungen, so ist es nun bis in die Niederungen hinabgestiegen, und man wird finden, daß beinahe allzu bürgerlich ehrenwert und bieder diese Henker und ruhigen Zuschauer der grausamen Marter erscheinen. Man begreift es auch, daß von solcher Umgebung ein Kopf wie der des heiligen Ulrich in Augsburg nicht als Typus des Heiligen sich deutlich abheben konnte. Der Heilige muß wieder über das alltägliche hinaufgehoben werden. Dem Streben nach dem allgemeinen Ideal des schönen Mannes dankt der allzu weichliche Kopf des heiligen Sebastian sein Dasein. Holbein war zu sehr gewöhnt, in den schärferen Zügen des Mannes das nur charakteristische zu suchen, um nun in knappen, strengen Formen die Schönheit zu finden. Im Frauenantlitz verkörpert sich darum sein Ideal. Wie der weibliche Kopf überhaupt erst später als der männliche sich der Porträtdarstellung zu erschließen scheint, so folgt er auch in Holbeins Entwicklung nur in abgeschwächtem Maße dem Wandel der Typenbildung im ganzen. Es kann für charakteristisch gelten, daß in dem Tempelgang des Weingartener Altars die heilige Anna aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz jugendlich schön erschien, im Kaisheimer Altar dagegen die Züge des Alters erhielt. Daß das Alter nicht notwendig die überscharfen Züge fordert, lehrte Holbein die Zeit der neuen Menschendarstellung, und die heilige Anna des Bildes von 1512 bezeichnet diese dritte Stufe. Auch der Marienkopf macht eine ähnliche Entwicklung durch, und wieder findet erst das Bild der Anna selbdritt die wahrhaft lebensfähige, jugendliche Frau. Im Frauenantlitz, das niemals ganz die Verpflichtung zum idealen verleugnet hatte, findet Holbein den Weg über den Einzelfall hinaus und die Steigerung ins typische einer allgemein gültigen Schönheit. Der Vorwurf „unidealischer Wahrheit in den Köpfen", den Hegener einstmals gegen Holbein erhoben hat, trifft hier nicht mehr zu, denn man wird im Umkreis wenig Frauengestalten nennen, die an Anmut und Lebensfülle zugleich mit seiner heiligen Elisabeth sich messen.

Der Sebastiansaltar ist das Werk der abgeklärten Reife der Holbeinschen Kunst, und er hat nichts mehr von dem, was die Augsburger Flügelbilder von 1512 fast jugendlich erscheinen ließ,

nichts von dem trotzig gewalttätigen einer selbstbewußten Konsequenz des Stiles. Sieht man von der Weiterbildung der Typen ab, die einen letzten Schritt nach aufwärts bedeutet, so wird man von einer eigentlichen Entwicklung kaum noch reden dürfen und eher eine absteigende Linie verfolgen, denn Elemente aus früherer Zeit sind wieder aufgenommen. Doch immer nur als äußere Zutat und Bereicherung. Bestimmend für das Wesen der Kunst bleiben die Prinzipien, die für die Entstehung etwa des Petrusmartyriums von 1512 schon maßgebend gewesen. Man kann unmittelbar an dieses das Sebastiansbild anschließen, denn es ist dasselbe Schema, dem auch hier Holbein sich unterwirft: der Heilige in die Mitte genommen und durch die fest geschlossenen Gruppen der Seitenfiguren rahmend gefaßt. Es ist nochmals bezeichnend dafür, wie unverrückbar solche Gruppen jetzt im Gegensatz zur früheren Zeit gebaut werden, daß nicht zufällig vorhandene Studienblätter für die Köpfe dienen können, sondern daß in die schon festgestellten Konturen der Komposition die Naturaufnahme eingefügt werden muß, wie es an dem Armbrustschützen zur Linken und an Holbeins Selbstbildnis sich unmittelbar erweisen ließ.

In der Nutzbarmachung des Raumes geht Holbein über die Stufe, die er im Kaisheimer Altar etwa erreichte, nicht hinaus. Wie dort im Marientod, so ist auch hier mit einer Rückenfigur von vorn her in die Tiefe gedeutet, wo erst nach ein paar Schritten bildeinwärts die Zentralfigur des Heiligen folgt. Nur reicherem Gruppenbau, nicht zusammenhängender Erzählung dient der Raum, und das altertümlich unverbundene Nebeneinander der Einzelmotive bleibt unverändert. Wurde beim Petrusmartyrium an das fränkische Bild der Uffizien erinnert, so mag man hier, um die strenge Einseitigkeit der Holbeinschen Kunst zu empfinden, an die vielfachen Lösungen denken, die das Problem der Sebastiansdarstellung im 15. Jahrhundert fand, das Problem, den Heiligen und zugleich die Pfeilschützen, die doch nur im räumlichen Abstand von ihm denkbar sind, auf einer Tafel zusammenzubringen.

Holbeins Kunst hat nichts mehr gemein mit der der echten Quattrocentisten. Er teilt nicht ihre Vorzüge und nicht ihre

Schwächen. Auch nicht in der Zeit, da er am engsten ihnen sich anschließt. Wohl ist es ein Zufall, daß Holbein gleich Raffael zur Transfiguration (im Waltherepitaph) die Heilung des Besessenen als Nebenszene gibt, und Holbein nimmt in altertümlicher Art drei Wundergeschichten nebeneinander, aber es ist doch etwas von Disposition im großen, wie er die architektonisch symmetrische Gruppe oben den bewegteren Vorgängen in den unteren Teilen des Bildes entgegenstellt. Über den Wandel der Entwicklung hinaus bleibt Holbein der gleiche, und seine Aufgabe im großen Rahmen der Zeit war es, die altertümliche, idealistische Kunst des schwäbischen Stammes hinaufzuführen über die Grenze der Jahrhunderte und lebensfähig zu erhalten, da eine neue Zeit emporstieg.

HOLBEIN UND DIE NEUE KUNST DES 16. JAHRHUNDERTS

Als Holbein seinen Sebastiansaltar malte, stand er wohl noch nicht im fünfzigsten Lebensjahre. Nicht viel mehr als zwei Jahrzehnte umspannte seine Schaffenszeit, aber das Augsburg des Jahres 1493 war ein anderes gewesen als das des Jahres 1504, und nochmals ein Jahrzehnt später war es wieder eine andere Luft, eine andere Stimmung, in der man lebte. Die groß angelegten Pläne des Kaisers Max gaben der Kunst neue Aufgaben, riefen über die engen Grenzen der Städte hinaus die Künstler zu gemeinsamer Tätigkeit. Burgkmair war unter den ersten, die in des Kaisers Dienste traten. Kaum ein Jahrzehnt nach Holbeins erstem Werke hatte Burgkmairs selbständige künstlerische Tätigkeit eingesetzt, aber er hatte eine andere Schulung erfahren, seine Hand war leichter, und es lastete nicht mehr auf ihm die schwere Gewöhnung einer altertümlichen Kunstübung. Die leichte Erfindungsgabe, die Fähigkeit flüssiger Erzählung, die es für die Zeichnungen zum Holzschnittwerk des Kaisers brauchte, hätte Holbein nicht besessen. Seine Kunst entstammte einer anderen Zeit, stand ganz noch im Dienste der Kirche, und selbst das Bildnis fand nur im Rahmen des Heiligenbildes Platz.

Holbein der Jüngere steht in vollem Gegensatz zu dem Vater,

dessen Schüler er gewesen. Er ist der Sohn einer neuen Zeit. Bildnisse, die Randzeichnungen zu Erasmus' Lob der Narrheit, das Aushängeschild eines Schulmeisters gehören zu seinen frühesten Werken. Mit den ersten Schritten seiner Kunst schon steht er ganz auf dem Boden der neuen Zeit. Es gibt kein Verstehen zwischen ihm und dem Vater. Aber auch ein älterer und selbst geringerer Künstler, der ebenfalls Holbeins Schüler gewesen zu sein scheint[1]), Ulrich Apt, empfindet sicherer die Forderungen des neuen Stiles. Noch in späterer Zeit läßt sich seine Abhängigkeit von Holbein erweisen. Die Verkündigung des Sebastiansaltars dient ihm zum Vorbild für die Außenseiten der Flügel seines Augsburger Passionsaltars. Aber gerade seine Umdeutung des Werkes ist charakteristisch für das, was dem Jüngeren notwendig und selbstverständlich erschien. In klaren Teilungen wird das allzu gleichförmige gegliedert. Die starken Gegensätze, wie Holbein sie im engen Rahmen der Porträtstudie zuweilen schlagend gefunden, fehlten noch ganz in seinem großen Werke. Die gleichmäßige Besetzung der Fläche schien ihm notwendig zur Wirkung des reichen. Energisches Zusammenstreichen charakterisiert daneben das Werk des Jüngeren. Apts Bilder sind kahl neben denen Holbeins, aber nur darum, weil aller überflüssige Zierat entfernt ist, weil der eine Schatten an der Wand dem Künstler mehr bedeutet als die neumodische Portalarchitektur, mit der Holbein prunkt. Die Beziehungen des einen Körpers zum anderen werden nicht mehr ganz außer acht gelassen oder doch nur obenhin angedeutet, sondern mit aller Entschiedenheit klargestellt. Die eminent raumklärende Kraft des Schattens, der das räumliche Verhältnis des einen zum anderen sicher festlegt, ist erkannt. Der kräftige Schatten, den die Taube auf die Seitenwand wirft, wäre für Holbein so undenkbar, wie wiederum Apt die Taube selbst als Körper zum kubisch möglichen Gebilde machen muß. So gibt er der knienden Maria eine faßbar deutliche Bewegung, nimmt die ganze Figur in den Raum zurück hinter das Betpult und bestimmt sicher die Stelle des Engels, der bei Holbein noch in keinerlei greifbares Verhältnis zur Boden-

[1]) Außer dem Verkündigungsbilde steht auch die Kasseler Verklärung Christi in deutlicher Beziehung zu Holbein. (Waltherepitaph.)

fläche gebracht werden konnte. Auch in der Farbengebung streicht Apt kräftig zusammen. Ein nüchtern stumpfes Grau tritt an die Stelle der vielen, feinen Nuancierungen, die Holbeins Werk reicher, aber auch altertümlicher erscheinen lassen.

Holbeins Kunst ist noch einmal reifer geworden, seine Farbe reicher, aber den Forderungen der neuen Zeit vermag er nicht mehr zu folgen. Man kann noch immer zeigen, was in seiner Art es ist, das auf das kommende hinweist, aber er selbst findet den Anschluß nicht mehr. Gegenüber spätgotischer Farbengebung ist die Holbeins großflächig und vereinheitlichend, aber schon neben einem Ulrich Apt erscheint er noch altertümlich vielteilig.

Es gibt eine Stilgrenze, über die kein Weg hinüberführt, und jenseits der Grenze, die der alte Meister niemals zu überschreiten vermochte, setzt die Kunst des Sohnes ein. In dessen erstem selbständigen Werke, der Karlsruher Kreuztragung von 1515[1]) ist die horizontale Bodenfläche da, auf der die Figuren festen Halt gewinnen. Der Lanzknecht, der mit schweren Schritten die Erde stampft, ist in der Stellung der Beine wohl beinahe identisch mit dem Manne zur Linken im Ottilienbilde, aber nun erst hat er Boden unter den Füßen. Der früher schüchtern und leise auftrat, hat den wuchtenden Tritt der neuen Zeit.

Ist noch immer von einer Mittätigkeit des Sohnes an dem Sebastiansaltar die Rede, so ist es wichtig, auf solche Gegensätze hinzuweisen und auf der anderen Seite darauf, wie innerhalb des Sebastiansaltars selbst jede Linie fest verankert ist im Lebenswerk des alten Meisters. Die heilige Elisabeth, die die modernste Figur des Altars ist, läßt sich in ihrem Körpermotiv bis in die früheste Zeit hinauf zurückverfolgen. Das Mädchen ganz zur Linken in der Darbringung im Tempel des Weingartener Altares gibt es zum ersten Male und noch in schüchterner Form, im Tempelgang des Kaisheimer Altars kehrt es wieder in der einen der Frauen, die den Gürtel in der gesenkten Linken hält. Deutlich

[1]) W. Lübke: Die Holbeinbilder in Karlsruhe. Repertor. X, 372. 1887 und dazu W. Schmidt. Repertor. XI, 353. 1888.

ist das Reiferwerden von der einen zur anderen Stufe. Die Schultern werden breiter, der Ausschnitt des Kleides ist nicht mehr dreieckig spitz, sondern in kräftiger Horizontale gibt er die Basis, auf der die volle Büste sich entwickelt. Die Puffen der Ärmel sind im gleichen Sinne zu verstehen, als Gegensatz gegen das enge und schmale der alten, anliegenden Ärmel. Es ist das neue Kostüm, es ist aber auch der neue Geschmack des Künstlers, der in ihm sich ausspricht, und noch einmal wird in der heiligen Elisabeth jede Breitenproportion gesteigert. Das Kopftuch schlingt sich um beide Schultern, die Ärmelpuffe tritt weiter hervor, ein schwerer Mantel legt sich um die Hüften.

Ein weiter Entwicklungsweg in Wahrheit, und doch nur die kurze Strecke eines Lebens, und das letzte noch immer die Äußerung desselben Geistes. Wir wissen es, wie das gleiche Thema der heiligen Elisabeth lautet, wenn es in die Sprache des jungen Künstlers umgesetzt wird, eine Handzeichnung in Basel[1]) gibt den sicheren Beleg, und ein Vergleich erweist es schlagend, wie weltenfern die Kunst des Vaters der des Sohnes steht. — Das altertümlich enge und gepreßte des schmalen Flügelbildes wird zur luftig wohligen Weite. Eine halbrunde Säulennische begleitet in breitem Bogen die Gestalt im Rücken, anstatt sie flächenmäßig einzuspannen. Neben dem Stifter kniet nur ein Bettler zu Füßen des Heiligen, denn der Künstler ist sich dessen wohl bewußt, daß er nicht die einmalige Handlung, sondern das ewige Symbol ihres Tuns darstellt. In der Denkungsart des alten Meisters ist die gleiche Richtung begründet, und doch ist in ihm noch zuviel von der Anschauungsweise des Quattrocento lebendig, um den einen Gedanken klar sich entwickeln zu lassen. Er müht sich, eine dichte Menge von Bittenden anzudeuten, füllt den Raum unten zu den Seiten der Heiligen, wie es eben geht. Zur Linken taucht ein Knie auf, und man bleibt im unklaren, wem von den Dargestellten es zugehört. Unmöglich wäre das bei dem jungen Meister, denn ein jedes Ding hat seinen wohl bestimmten Platz im Raume. Mit ruhiger Klarheit erschließt sich dem ersten Blick die einfach faß-

[1]) Basel, Handz.-Kat. No. 48, Amerbachkabinett. Publiziert in den Handz. schweizer. Meister II, 35, dort von Ganz 1521—23 datiert.

liche Disposition des Grundrisses. Ist die Bodenfläche gefunden, so muß das Stehen selbst ein anderes werden. Anstelle des leisen Linienschwungs, der den Körper gleichwie in leichtem Schweben hält, tritt die energisch ausgeschwundene Stellung der kontrapostisch bewegten Figur. Kräftig greift die eine Hand nach vorn, die steil herabfallenden Massen des Gewandes aufzunehmen, drückt die andere den schweren Krug nach rückwärts, aus dessen weiter Öffnung sich der breite Strom der Flüssigkeit in die bereit gehaltene, große Schale des Bettlers ergießt. Der Oberkörper biegt sich kräftig in den Hüften, der Kopf wendet sich in freier Drehung nach der Gegenseite, dem Bettler zu. Ein heftiges, momentanes Leben wogt in dieser Gestalt. Geht man den Formen entlang nach abwärts, so stößt man immer wieder auf einen Ruck, eine plötzliche Wendung, eine Überraschung. Die freieste Figur Holbeins des Älteren, der Christusknabe der Anna selbdritt in Augsburg, erscheint schüchtern und befangen neben dieser, ein tastender Versuch, ein „erster Schritt". Seine Elisabeth ist ganz noch im alten Sinne in einem langsam gleitenden Linienfluß zusammengenommen, eine S-förmige Kurve senkt sich vom Kopf zum Arme abwärts, nicht von einer Gegenrichtung begleitet, sondern von der parallelen Bewegung des Mantelsaumes aufgenommen und bis zum Boden abwärts geführt. Das neue Kostüm ist wohl schon da, aber es ist noch im altertümlich engen Sinne gedeutet. Die schmale Puffe im Ärmel anstatt des weit quellenden Bausches. Das Mieder fest geschnürt, so daß es spitz zusammenläuft, wo in der neuen Figur die Schnüre breit über die Brust hingeführt sind. So kann der Vergleich ins einzelne geführt werden. Der weit über beide Schultern fallende Schleier, der breite Ausschnitt des Kleides, der in kräftiger Horizontale die Büste durchschneidet, die gewaltige Kette, die um die Brust gelegt ist, die schweren Stoffmassen des Rockes, das alles bestimmt den Eindruck des neuen. Schon Holbein, der Vater, bildet die Hände groß, nicht zierlich schlank wie in früherer Zeit, aber greifen können erst die Hände des Sohnes, und sie haben eine wahre Lust am neugelernten, packen derb und kräftig. Kein Wunder, daß nun auch die Kanne der heiligen Elisabeth ins mächtige gesteigert werden muß, um den starken



Phot. Höflinger, Basel

HANS HOLBEIN d. J.: Elisabeth
Federzeichnung
Basel Öffentl. Kunstsammlung

Griff der Hand zu ertragen. Es ist die Gesinnung einer anderen Zeit in der Kunst des jüngeren Meisters, nicht ein zögerndes Beginnen, sondern das volle Bewußtsein einer neuen Sprache. Darum ist die Grenze so scharf gezogen, die das Werk des Sohnes von dem des Vaters trennt, schon in den Jahren, da beide noch nebeneinander tätig sind.

Nicht in ungebrochener Entwicklung steigt die Kunst des jüngeren Holbein aus der des Vaters empor, gleichwie Raffaels Kunst aus der des Perugino. Und wenn Peruginos Sposalizio, das in der räumlichen Anlage, dem sauberen Scheiden von Figurengruppe und Architektur, mit Holbeins Lissaboner Bilde manche Ähnlichkeit besitzt, noch dem jüngeren Meister zur Vorlage diente, vermochte so zögernd wie Raffael, in dem das Schicksal der Zeiten selbst erst sich vollzog, der junge Holbein, der hart an der Grenze des Jahrhunderts geboren ward, nicht mehr zu beginnen. Wer im Jahre 1519 zu den Jungen gehörte und das Bewußtsein des neuen Geschlechtes besaß, der konnte nicht mehr das Bild des Lebensbrunnens entwerfen, das den Forderungen der Zeit so wenig sich gewachsen zeigt.

Neben dem Sohne steht der Alte in Wahrheit nun nach Rabelais' Wort „mit genauer Noth in der ersten Class der kleinen Schulfüchs". Er sah die neue Zeit noch anbrechen, und seiner ganzen Art nach war er besser gewiß als mancher andere fähig, sie zu begreifen, und doch war er nicht mehr imstande, die entscheidenden Schritte mitzutun. Den Weingartener- und den Sebastiansaltar trennen Zeit und Entwicklung eines Menschendaseins, doch zu der Karlsruher Kreuztragung und der Basler Elisabethzeichnung führt von ihnen keine Brücke hinüber. Hier setzt ein neuer Geist ein und eine neue Zeit.

ISENHEIM — SCHLUSS

In Isenheim hat Holbein die letzten Jahre seines Lebens verbracht, an der Stätte von Grünewalds gewaltigem Altarwerk und nicht weit von Basel, wo der Sohn damals die erste Tätigkeit entfaltete. Was der Künstler in seinen letzten Jahren geschaffen hat, wissen wir nicht. Fast ein Jahrzehnt noch nach der Vollendung des Sebastiansaltars ist er am Leben, aber seitdem er die Vater-

stadt verlassen hat, schwindet er aus dem hellen Licht der Geschichte. Nur das eine Bild des Lebensbrunnens gibt noch einmal Zeugnis von der Kunst des alternden Meisters, und es scheint auf die Stimmung ruhigen Verzichtens und stiller Zurückgezogenheit zu deuten. Es ist nicht ein Werk, das laut spricht, das eigenwillig sich durchzusetzen strebt, wie noch die Flügel des Augsburger Katharinenaltars. Schon der Sebastiansaltar war friedlicher geworden. Holbein beschränkte sich nicht mehr mit aller Strenge auf die Figur und die Wucht des Körperhaften. Er will schmücken und bereichern, sucht nicht nur das Charakteristische, sondern darüber hinaus das Schöne. Das Bild in Lissabon bedeutet nochmals einen Schritt weiter auf diesem Wege. Ein prunkendes Architekturschaustück füllt die obere Hälfte der Tafel. Nicht an die räumliche Beziehung zu der Figurengruppe im Vordergrund, sondern allein an den schmückenden Wert seines Triumphbogens denkt der Künstler. Und auch in der Darstellung des Menschen sucht Holbein im Individuellen nur mehr das Schöne.

Es ist das Thema der weiblichen Schönheit, das schon im Sebastiansaltar anklang und das nun reiche Ausgestaltung erfährt. Denn Holbein hat gelernt, auch die weibliche Schönheit als eine individuelle zu begreifen. Er sieht den Kopf als Ganzes und faßt die charakteristische Gesamtform, findet in ihr das bestimmende, und weil er nicht mehr an die Einzelform gebunden ist, die immer nur geringer Abwandlung fähig ist, darum ist ihm die Schönheit nun eine vielfältige geworden.

Holbein war nicht gelehrt, wie Dürer es war, er zermarterte nicht sein Hirn um den einen Begriff der Schönheit und wie er ein einziger sein könne, da die Meinungen der Menschen doch viele seien. Er suchte nicht nach Maß und Gesetz, sondern er ging dem größten aller Schöpfungswunder der Natur selbst nach, ihrem Reichtum. In eifriger Arbeit lernte er es, wie man das Naturgewächs in seiner Struktur erfassen müsse, nicht in seine Teile zerlegen, sondern in seiner Gesamtheit begreifen. In diesem einen fand Holbein die Sprache der neuen Zeit, die im anderen zu begreifen ihm versagt geblieben.

Wir stehen am Ende und wir blicken noch einmal zurück auf diese merkwürdige Künstlerlaufbahn, die an der Grenze zweier Weltalter in sich gleichsam den Wandel vom Mittelalter zur neuen Zeit zu erleben scheint, und doch nicht imstande, den wahrhaft entscheidenden Schritt zu tun.

Der Ursprung dieser Kunst erklärte solchen Zwiespalt. Holbein ist ein Schwabe, und die Heimat hatte nichts von dem lebensfrischen Geist des Quattrocento ihm mitzuteilen, gab ihm die Traditionen der klassischen Kunst des Mittelalters, einen starken, aber engenden Stil. Unter solchem Zeichen steht Holbeins Jugend. Es nützt ihm nicht, daß er weit in die Ferne geht, willig, zu lernen. Denn sein Auge ist geschlossen, und er findet nur in sich die überkommene Art.

Die Jahrhundertwende naht heran, und vom Süden her steigt die gewaltige Flutwelle einer neuen Kunst empor. Die Zeichen mehren sich. Burgkmair, der nur wenig jünger war als Holbein, fand den Weg nach Italien und die Freiheit aus alten Banden. Auch Holbein zieht es fort aus der Heimat, in der er zu erstarren droht. Alte Bilder tauchen wohl in seiner Erinnerung empor, von einer gewaltigen Kunst, die er auf seiner ersten Wanderfahrt gesehen, und an der er nur allzu achtlos vorbeigegangen. Er vermag noch nicht zu erkennen, von wo allein das neue kommt, dem die Zukunft gehört, weiß nur, daß nicht der Boden der Heimat es trägt, daß man in die Fremde gehen muß, es zu suchen. So zieht er noch einmal aus, die niederländische Kunst zu finden. Starke Eindrücke stürmen auf ihn ein. Wie ein Fieber ergreift es ihn. Er will lernen, will das Alte vergessen, sich selbst zum Trotz. Aber die Hast ist zu groß. Er sieht wohl, was anders ist und was ihm not tut, doch es bleibt nicht Zeit, das fremde zum eigenen zu verarbeiten. Aus all der Fülle der neuen Probleme löst sich das eine nur, das der Menschendarstellung, das selbständig verarbeitet, ruhig stetige Weiterbildung erfährt. Schritt für Schritt steigt der Künstler empor, ringt sich aus eigener Kraft hindurch zu ungeahnter Freiheit der Anschauung.

Doch nun erst mehren und türmen sich die Schwierigkeiten. Eine einseitige Entwicklung zeitigt unauflösliche Widersprüche. Mit der neuen Menschendarstellung verträgt sich nicht mehr die

alte Art der Bewegung und Raumbildung, die Holbein nur eben sich künstlich und mühevoll zu eigen gemacht. Und auch um ihn her regt sich wieder ein neues Leben. Die italienische Kunst gewinnt in Augsburg rasch an Boden. Alles scheint widerlegt, was Holbein zuvor in der Fremde mit Mühe sich zu eigen gemacht hatte, und in der eigenen Vergangenheit glaubt er den Anschluß an das neue zu finden. Der strenge Stil seiner Jugend paart sich leicht dem modischen Ornament. So versteht Holbein die Forderungen der neuen Zeit und ist doch nun erst in Wahrheit ein Alter. Das längst überlebte steht unvermittelt neben dem neuen. Es gab keinen geraden Weg aus der Vergangenheit in die junge, werdende Zeit. Lange Schulung an der Wirklichkeit mußte zwischen dem einen und anderen stehen. Ein Menschenleben ist zu kurz, den Kreislauf dreier Zeitalter zu vollenden. Nur in dem einen, engen Gebiet der Porträtdarstellung sucht Holbein die Wirklichkeit und findet die neue Zeit.

So ist der Abschluß ein Verzichten und Stillerwerden. Wir wissen nicht, warum der einst so viel beschäftigte Meister in Not und arge Bedrängnis geriet, wissen nicht, warum er, als ein Alternder noch, die Heimat verließ und in die Fremde zog. Möglich, daß schon den Mitlebenden, und zumal in der modernen und italienisch gebildeten Stadt Augsburg, seine Kunst zu altertümlich erschien. Möglich auch, daß er selbst noch einmal in der Fremde neue Frische zu finden hoffte.

Holbein steht nun auf kräftigem Boden. Laut und lärmend ist es um ihn her, und mitten unter den derben Lanzknechtsmalern der Schweiz lebt der eigene Sohn und ist von allen der erste und der rechte Maler der Hochrenaissance in Deutschland. Aber in dem alten Meister wird es immer stiller. Er sieht noch den festlichen Reichtum der neuen Zeit, hat selbst seine Freude an der Formenwelt des Südens, von der immer mehr die Jungen über die Alpen herübertragen. Aber das laute Wesen lockt ihn nicht mehr. In seinem Sebastiansmartyrium geht es nicht so derb und lärmend zu wie in den alten Apostelmartyrien und Passionsfolgen. Und am Ende steht das Bild des Lebensbrunnens wie ein versöhnender Abschluß, ein sanftes Verklingen. Heitere Ruhe, das stille Zusammensein edel schöner Frauen war der letzte Gedanke der Holbeinschen Kunst.

ANHANG



KUPFERSTICHE DES ISRAHEL VAN MECKENEM NACH VORLAGEN HOLBEINS

Es ist seit langem bemerkt worden, daß die Kompositionen des Weingartener Altars in einer gestochenen Folge des Marienlebens von Israhel van Meckenem wiederkehren,[1]) und Lehrs[2]) zog daraus den Schluß, daß auch Holbeins Altarwerk selbst einen größeren Umfang gehabt haben müsse und ursprünglich alle 12 von Meckenem wiedergegebenen Kompositionen enthielt. Es ist jedoch von vornherein sehr wohl möglich, daß die beschränkte Auswahl der Szenen, die der Altar vorschrieb, nachträglich erst für den Kupferstich zur größeren Folge vervollständigt worden ist. In der Tat würde es eine unlösliche Schwierigkeit bereiten, die 12 gleich großen Darstellungen auf einem Flügelpaar untergebracht zu denken — und um eine Folge von 3 Flügelpaaren, die allein denkbar wäre, kann es sich bei der Einheitlichkeit der Erzählung nicht wohl gehandelt haben. Zudem verbieten die charakteristischen Abweichungen der Gemälde von den Stichen, an eine ursprüngliche Einordnung weiterer Darstellungen in den Zusammenhang des Altarwerkes zu denken. Denn wenn Holbein zum Tempelgang als Nebenszene die Heimsuchung gibt, so bleibt für die Vermählung in der zeitlichen Aufeinanderfolge kein Raum, und ebensowenig für den Kindermord, die Disputation des Knaben im Tempel und den Tod Mariens, wenn Holbein die Darbringung im Tempel und die Marienkrönung auf einer Tafel vereinigt. Zudem bildet auch die Marienkrönung in der Kupferstichfolge ein besonderes Blatt.

Die Feststellung des Verhältnisses der Kupferstiche zu den Gemälden bereitet einige Schwierigkeit, weil die entwickelten Darstellungsmittel und der reifere Kunststil des Stechers die Holbeinschen Kompositionen in eine völlig veränderte Sprache übersetzt haben. Es ist nicht nur der andere Formengeschmack des Zeichners,

[1]) Schon von Woltmann erwähnt. Zuletzt: Max Geisberg: Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem 1903. S. 133 und in seinem Verzeichnis der Kupferstiche des Israhel van Meckenem.

[2]) Lehrs: Über einige verschollene Werke Hans Holbeins des Älteren. Zeitschr. f. christl. Kunst. IV, 361. 1891.

dem die Linienbewegung mehr bedeutet als der malerische Zusammenhalt der Fläche, der mit spätgotischer Zierlichkeit die altertümlich schweren Formen Holbeins umspinnt, sondern Meckenem löst auch das strenge Nebeneinander, verteilt die Akzente schärfer und lebendiger und gliedert in ausgesprochen räumlichem Vor und Zurück die reliefmäßig flache Schicht. So wird das ganze lockerer und beweglicher, aber auch der Sinn der Darstellungen wird verschoben, wenn etwa das Fräulein mit den Tauben in der Darbringung im Tempel räumlich zurückgeschoben erscheint, und ihr Blick nun den Hauptvorgang selbst trifft, nicht mehr nach außen gerichtet ist wie in der ursprünglichen Figur des Roger. Der Raum ist freier und tiefer geworden, wie auch die flache, abschließende Wand rückwärts nicht die gleiche Rolle spielt wie in Holbeins Gemälden, auch hier das allzu feste gelockert wird, mannigfache Durchblicke in eine Folge von Nebenräumen die Tiefe nochmals bereichern. In den Typen ist kaum ein Rest von Ähnlichkeit mit denen Holbeins. Nur das allgemeinste ist übernommen, die Einstellung des Kopfes und etwa die Art des Bartes. Die jugendliche Anna der Geburt wird zur würdigen Matrone.

Was Meckenem von Holbein nimmt, sind nicht mehr als die allgemeinen Umrisse der Kompositionen, innerhalb deren er sich völlig frei bewegt, selbst neue Figuren einfügt oder ganze Teile umordnet, wie etwa im Bilde der Geburt, wo die Magd mit dem Kinde vorn im Gegensinn gezeichnet ist, um anstelle der steifen Parallelität des Holbeinschen Bildes lebendige Gegenrichtung zu gewinnen. Meckenem erscheint gegenüber den Holbeinschen Vorlagen als der reifere Künstler. Daß trotzdem er, nicht Holbein der Kopist ist,[1]) macht nicht nur die allbekannte Gewohnheit des Stechers wahrscheinlich, sondern beweist auch gerade der fortgeschrittene Stil, der in der anderen Heimat des Malers nicht genügende Erklärung finden würde, zumal es schwer ist, anzunehmen, daß Holbein so bewußt die entwickeltere Formengebung durch seine altertümliche Sprache ersetzt habe.

[1]) Max Bach a. a. O. nimmt an, daß Holbein die Kupferstiche Meckenems als Vorlagen benutzte, wie dies damals allgemein üblich gewesen sei. In der Tat war dieser Gedanke nicht so kurz von der Hand zu weisen, wie Schröder es in seiner Erwiderung tut.



ISRAHEL VAN MECKENEM:
Darbringung im Tempel



Phot. Hoefle, Augsburg

DARBRINGUNG IM TEMPEL
(vom Weingartener Altar)
Augsburg Dom

In welcher Form Meckenem die Kompositionen Holbeins bekannt wurden, läßt sich nicht entscheiden, doch ist es immerhin wahrscheinlich, daß er nicht selbst die Bilder an der weit abgelegenen Stätte sah, sondern daß er nach Zeichnungen arbeitete. Man wird um so mehr zu dieser Annahme geneigt sein, als die 8 übrigen Darstellungen wohl überhaupt nur in Form von Zeichnungen Holbeins ausgeführt waren. Wie nach dem Vergleich der Stiche Meckenems mit den Gemälden des Weingartener Altars nicht anders zu erwarten, ist von der Eigenart des Holbeinschen Stils in diesen weiteren Blättern des Marienlebens kaum etwas zu bemerken. Trotzdem spricht nicht nur die allgemeine Wahrscheinlichkeit dafür, daß Meckenem nicht aus eigenem seine Folge vervollständigte, sondern Vorlagen desselben Meisters benutzte, der ihm für vier Blätter die Kompositionen gegeben hatte. Denn auch für einige der anderen Stiche lassen sich sichere Beziehungen zu Holbein erweisen. So ist in Basel eine Zeichnung der Anbetung des Kindes[1]) erhalten, die dem entsprechenden Stich vollkommen gleicht, allerdings aber kaum als die ursprüngliche Vorlage, sondern vielmehr als eine Nachzeichnung des Stiches, die in Holbeins Werkstatt angefertigt wurde, anzusprechen ist. Daß die Zeichnung den Stich im gleichen Sinne wiedergibt, ist hierfür nicht ohne weiteres beweisend, denn eine Wiedergabe im Gegensinn lag nicht außerhalb der Gewohnheit, wie Meckenems Stiche des Opfers Joachims und der Geburt Mariens selbst dartun oder Holbeins Häscherfigur im Bilde der Gefangennahme in Donaueschingen, die dem Dirk Bouts entlehnt ist. Aber der Duktus des Striches sowie die Art der Arbeit weisen unverkennbar auf die rasche und nicht ganz sorgfältige Nachzeichnung, die hier vereinfacht, dort nicht zu Ende führt. — Eine andere Basler Zeichnung[2]) steht zu dem Stiche der Anbetung der Könige in entfernter Beziehung. — Aus dem Marientode entnimmt Holbein für die gleiche Darstellung des Kaisheimer Altars den Teil einer Rückenfigur. — Endlich entspricht die Krönung Mariens im oberen Felde der Marienbasilika in allen wesentlichen Teilen dem Schlußblatt der Meckenemschen Folge.

[1]) Verz. Nr. 5.
[2]) Verz. Nr. 19.

So ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß in der ganzen Folge ursprünglich Holbeinsches Eigentum zu erkennen ist, trotzdem aber eine Bereicherung unserer Vorstellung von seiner Kunst von hier nicht zu gewinnen, da eine Rückübersetzung der Blätter aus der freieren Kunstsprache des Stechers in Holbeins Stil kaum mehr möglich ist.

Auch innerhalb des Gesamtwerkes des Meckenem läßt sich die besondere Stellung des Marienlebens erkennen, das schon hierdurch den einheitlichen Ursprung nahegelegt. Allein unter diesem Gesichtspunkt, nicht aber in unmittelbarem Anschluß an Holbein selbst, ist dem Versuche Lehrs' zu folgen, eine Apostelreihe und eine Messe Gregors des Meckenem ebenfalls auf Holbeinsche Vorlagen zurückzuführen. Wo im Marienleben die Möglichkeit des Vergleiches gegeben war, ließ es sich zeigen, wie wenig gerade von der charakteristischen Eigenart der Typen in die Stiche überging. So ist nicht zu erwarten, daß sich die Köpfe der Apostel deutlich dem Holbeinschen Typenkreis anschließen. Dort waren es nur Haare und Bärte, die annähernd wenigstens kenntlich blieben, und in der Tat wird man auch in den Apostelköpfen auf die strähnigen Haare, die schlichten Vollbärte, die die Oberlippe gern freilassen, hinweisen müssen, um Züge zu finden, die an Holbein erinnern können. Allerdings wären eigentliche Analogen erst etwa in der Zeit des Kaisheimer Altares zu finden.

Daß aber auch in der Apostelfrage eine zweifellose Beziehung zu Holbein vorliegt, erweist wieder eine Federzeichnung in Basel,[1]) die dem Eingangsblatt mit der Darstellung des segnenden Christus entspricht. Wie das Blatt der Anbetung des Kindes ist auch dieses im gleichen Sinne mit dem Stich angelegt, wieder eher eine Nachzeichnung und wohl nicht eigenhändig, sondern nur aus Holbeins nächster Umgebung. Die Mittelfigur der Verklärung im Waltherepitaph, die das Motiv im ganzen wiederholt, erweist nochmals Holbeins Kenntnis der Christusfigur des Stiches.

Die Wahrscheinlichkeit, daß auch die Apostelfolge auf Vorlagen Holbeins zurückgeht, ist damit nochmals größer geworden, doch muß auch hier die Feststellung der Tatsache genügen, da

[1]) Verz. Nr. 4.



SEGNENDER CHRISTUS
Federzeichnung Verz. No. 4



ANBETUNG DES KINDES
Federzeichnung Verz. No. 5

Basel Öffent. Kunstsammlung

eine eigentliche Einreihung in Holbeins Werk durch die Verschiebung des Stilcharakters bei der Umsetzung in den Stich unmöglich gemacht wird.

ZEICHNUNGEN HOLBEINS NACH FREMDEN KUNSTWERKEN

Die vielfach vorkommenden Wiederholungen innerhalb des Holbeinschen Werkes, oft nur von Teilen einer Figur oder von Gewandstücken, machen es wahrscheinlich, daß der Künstler Zeichnungen seiner Werke besaß und für neue Arbeiten wieder verwendete[1]). Holbeins Formengedächtnis scheint nicht so sicher gewesen zu sein, daß man an freie Wiederholungen glauben dürfte, und zudem ist es schwer, anzunehmen, daß ohne die feste Unterlage der Zeichnung gerade die Wiedergabe eines losgelösten Teiles in so peinlicher Treue möglich gewesen wäre.

Ähnlich wie die eigenen, früheren Werke scheint Holbein zuweilen auch die anderer benutzt zu haben. In dem einen Häscher der Gefangennahme Christi in Donaueschingen und dem Fräulein mit den Tauben in der Darbringung im Tempel aus Kloster Weingarten ließ sich die Entlehnung aus niederländischen Gemälden unmittelbar erweisen, und zur Erklärung des Zusammenhanges wird man auch hier zu der Annahme geführt, daß Holbein Zeichnungen nach den Bildern angefertigt hatte, die er verwendete, als die Gelegenheit sich bot.

So ist zu vermuten, daß auch unter den erhaltenen Zeichnungen die eine oder andere sich findet, die solche Erinnerung an ein fremdes Vorbild bewahrt. In der Tat läßt sich dies für zwei Zeichnungen mit einiger Sicherheit erweisen.

Die erste stellt eine Kreuzanheftung dar und gibt eine Komposition aus Schongauers Kreis wieder.[2]) Der Stil der Zeichnung selbst würde in Holbeins Frühzeit führen, doch läßt sich aus der Strichführung allein der Holbeinsche Charakter nicht mit voller Sicherheit erweisen. Aber es scheint einer Bestätigung gleichzukommen, wenn sich zeigen läßt, daß die Komposition Holbein

[1]) Vielleicht wurden zu solchen Zwecken auch die Nachzeichnungen von Schülerhand angefertigt, wie sie zur Donaueschinger und Frankfurter Passion erhalten blieben.

[2]) Verz. Nr. 3.

bekannt war. In seiner Darstellung der Kreuzanheftung in der Donaueschinger Passionsfolge nimmt er das vorzüglich erfundene Motiv der Christusfigur auf,[1]) und auch der Mann mit dem Bohrer zeigt beide Male einige Ähnlichkeit.

Zwei farbig ausgeführte Blätter mit Christus und der Samariterin am Brunnen[2]) müssen hier angeschlossen werden. Auch sie weisen ausgesprochen Schongauerschen Stil auf, die Handschrift ist die Holbeins, auch der Anfang einer Namensinschrift ist vorhanden. Die Frage, ob eigene Erfindungen Holbeins vorliegen, muß hier unentschieden bleiben, doch ist der Stil der Figuren ohne Analogie in Holbeins Werk. Die starke Einwirkung Schongauers, die angenommen werden müßte, wenn es sich um selbständige Jugendarbeiten Holbeins handeln sollte, läßt sich sonst in keiner Weise belegen[3]).

Ist so in dem einen Falle Holbein nicht mit aller Sicherheit als Urheber der Zeichnung zu erweisen, und muß im anderen Falle das Verhältnis zu dem fremden Meister im einzelnen unentschieden bleiben, so besitzen wir in dem großen Doppelblatte der Anbetung der Könige in Basel[4]) eine sicher echte Zeichnung Holbeins, die mit Gewißheit auf ein niederländisches Kunstwerk zurückzuführen ist.

Das Blatt ist am unteren Rande mit einem doppelten H bezeichnet, und auch in der Zeichenweise, der Art der Lavierung der Schatten und der kurzen, farbigen Andeutungen, der Faltengebung mit geraden, winklig sich begegnenden Linien, die gern in Häkchen enden, gibt sich leicht der Holbeinsche Charakter zu erkennen. Und ebenso überzeugend ist es auf der andern Seite, daß die Erfindung nicht auf Holbein zurückgehen kann. Die breite Entwicklung der Szene über einen ausgedehnten Vordergrundraum hin, die Fassung

[1]) Springer hat in seiner Publikation der Donaueschinger Passion zuerst auf diese Beziehung hingewiesen. Er nimmt die Zeichnung selbst für ein Werk Schongauers, was aber ausgeschlossen erscheint.

[2]) Verz. Nr. 1, 2.

[3]) Die früher oft wiederholte Angabe, daß Schongauer der Lehrer Holbeins gewesen sei, braucht heut kaum noch widerlegt zu werden. Zuerst trat H. A. Schmid entschieden dagegen auf (Repertor. XV, 19. 1892), dann auch Stoedtner in seiner Dissertation.

[4]) Verz. Nr. 33.





Phot. Höflinger, Basel

ANBETUNG DER KÖNIGE
Federzeichnung Verz. No. 33
Basel Öffentl. Kunstsammlung

der Figurengruppen mit einer weit angelegten und perspektivisch sicher behandelten Architektur, die prächtige Entwicklung des großen Gefolges der Könige in den Mittelgrund hinein und weiter hinaus bis tief in den landschaftlichen Hintergrund, all dies ist der Holbeinschen Art so fremd, übersteigt so weit seine Fähigkeit räumlich bildlicher Vorstellung, daß kaum noch auf einzelnes wie die fremdartig schön anmutenden Typen, die schlanken Engel, die sichere Zeichnung der Pferde oder des Windhunds vorn, die eingehende Behandlung der weit sich dehnenden Landschaft hingewiesen zu werden braucht. Selbst die Anlage der Gewänder, in deren Faltenzeichnung wir gerade die Holbein geläufigen Ausdrucksmittel hervorheben konnten, zeigt einen edlen Fluß, den Holbeins kürzer und härter gebrochene oder steiler und steifer fallende Gewänder nicht besaßen.

Alles führt darauf hin, daß Holbein ein fremdes Kunstwerk in seiner Zeichnung kopierte, und es kann auch kein Zweifel bestehen, daß in den Niederlanden das Vorbild zu suchen ist. Es muß ein großes und stolzes Kunstwerk gewesen sein, von dem Holbein so sorgfältige Abschrift nahm. Wir können den Meister nicht nennen, der in der Spätzeit des niederländischen Quattrocento zu suchen wäre, nur leise und ferne Anklänge an Gerard Davids Münchener Anbetung der Könige dürfen vermerkt werden. Wir wissen auch nicht, wo etwa Holbein das Werk gesehen hat, das wir selbst nicht mehr besitzen. Nur der Zeitpunkt läßt sich annähernd feststellen. Denn im Kaisheimer Altar des Jahres 1502 ist die Zeichnung bereits benutzt. Auch dort war eine Anbetung der Könige darzustellen, und der zweite König ist, soweit er sichtbar wird, von Holbein Zug um Zug herübergenommen. Wir wissen, daß der Künstler in solchen Dingen unbekümmert genug gewesen, und dürfen ihm wohl zutrauen, daß er den Teil einer Figur, die er fand, in einen anderen Zusammenhang herübernahm, ohne es doch für notwendig zu erachten, das neu entstehende Motiv deutlich zu klären. Und umgekehrt ist das Verhältnis nicht denkbar, die Angliederung der komplizierten Kniebewegung, die die Zeichnung gibt, an den schon vorhandenen Oberkörper kaum möglich, wie denn auch das Bewegungsmotiv selbst im Umkreis Holbeinscher

Kunst keine Stelle findet.[1]) Muß so auf der einen Seite die Zeichnung vor dem Jahre 1502 entstanden sein, so kann sie auf der anderen nicht in die Zeit vor 1499 hinauf datiert werden, da die Strichführung in den sicher frühen Zeichnungen des Meisters keine Analogie findet. Man kann von einem ersten Zeichenstil Holbeins reden, der durch die übermäßig knitternde, kurzlinig scharfbrüchige Gewandbehandlung einerseits, die kurz andeutende Art der Gesichtszeichnung andererseits bezeichnet wird und bis in das Jahr 1499 mit Sicherheit sich verfolgen läßt.[2]) Nach dieser Zeit wird er abgelöst von einem zweiten Stil, der neben den kurzen Falten auch die langlaufende Linie für das Gewand kennt und im Gesicht durch reiche Binnenzeichnung in Verbindung mit Lavierung der Schatten eine weitgehende Durchmodellierung anstrebt. In diese neue Art und vielleicht an die Spitze des neuen Zeichnungsstils gehört die große Anbetung der Könige.

So meinen wir, in dem schönen Basler Blatt eine Erinnerung an Holbeins Reisen des Jahres 1500 zu besitzen, ein Zeugnis jener großen und folgenschweren Eindrücke, die er in der Fremde erfahren, und die in seinem eigenen Schaffen die erste große Wendung herbeiführen sollten.

SIGMUND HOLBEIN ꟷ (DAS GRÖSSERE MADONNENBILD IN NÜRNBERG)

Die mangelnde Einsicht in den oft schwer zu deutenden, künstlerischen Entwicklungsgang Hans Holbeins des Älteren ist der Grund der immer erneuten Versuche gewesen, das Lebenswerk des einen an eine Reihe aufeinanderfolgender Meister zu verteilen. Einem angeblichen Vater Hans Holbein — er hieß in Wahrheit Michel und war Lederer[3]) — wurde die Marienbasilika zugeschrieben

[1]) Die Bewegung erinnert einigermaßen an den Diener des Mohrenkönigs in Gerard Davids Münchener Anbetung der Könige.

[2]) Vorzeichnungen zur Marienbasilika und zum Vetterepitaph.

[3]) Dieser Michael Holbein ist nicht identisch mit dem 1448 aus Oberschönefeld zugezogenen, der um 1497 starb. Holbeins Vater stammte „vermutlich aus Basel". In Augsburg „betrieb er sein Geschäft von 1464—1475 in dem ihm gehörigen Hause A 472 am vorderen Lech; von da ab wohnte er meist mietweise in verschiedenen Häusern am

(die andern Werke der Frühzeit waren noch wenig beachtet oder gar nicht bekannt). Dem Sohn, Hans Holbein dem Jüngeren, wurde alles gegeben, was auf die Paulusbasilika folgte. Für die mittlere Zeit endlich werden gern Versuche gemacht, den Bruder Sigmund als eigentlichen Urheber einzuschieben. Ist der angebliche Vater längst wieder aus der Kunstgeschichte verschwunden, läßt sich auch die Möglichkeit einer irgend maßgebenden Mittätigkeit des Sohnes leicht widerlegen, so erfordert die Frage nach dem Bruder eingehende Prüfung, denn es handelt sich hier um einen sicher nachweisbaren und in Holbeins Werkstatt mittätigen Maler, der nicht wie der Sohn um ein Menschenalter, sondern nur um Jahre jünger gewesen sein kann als Holbein selbst.[1])

Die erste sichere Erwähnung Sigmunds in Zusammenhang mit der künstlerischen Tätigkeit des Bruders knüpft sich an die Frankfurter Zeit, und der durchgreifende Stilwandel zwischen den Jahren 1499 und 1501 könnte in der Tat dazu verführen, einer neu eintretenden Persönlichkeit maßgebenden Anteil und Einfluß zuzuschreiben. Das neue in dem Frankfurter Altar ist aber so bedeutungsvoll, daß man staunen müßte, dem Künstler, dem es verdankt wurde, nirgends wieder zu begegnen, ihn noch 15 Jahre lang in der Werkstatt des Bruders tätig zu wissen und endlich nach langer Zeit sterben zu sehen, ohne daß noch einmal die Kunde von seiner Kunst auf uns gekommen wäre. Es kommt dazu, daß eine Analyse der Entwicklung der Holbeinschen Kunst auf den

vorderen und mittleren Lech; in den Jahren 1479, 1481 und 1482 war er von Augsburg abwesend, lebte auch eine Zeitlang von seiner Frau getrennt und starb wahrscheinlich um das Jahr 1484". (Anton Werner in „Der Sammler" No. 143, 1907.)

[1]) Die Daten über Sigmund Holbein wurden von Wilh. Schmidt zusammengestellt (Jahrb. f. Kunstw. V, 58).

1477—83 wird ein „Pfleg Holbains" im „Salta zum Schlechtenbad" erwähnt, was auf Sigmund bezogen werden kann.

1483 (bezw. 1484 vgl. die vorige Anm.) stirbt Michel Holbein. Peter Mair zahlt von nun an die Steuer für Sigmund im „unteren Schlachthaus."

1503 verschwindet „P (pater) Holbains Kind" im unteren Schlachthaus, dafür wird

1504 Sigmund bei seinem Bruder Hans erwähnt. Er wurde danach 1477 geboren und war 1503 volljährig. Er starb 1540 in Bern. Sein Testament ist vom 6. IX. 1540 datiert, am 10. I. 1541 wird er schon als verstorben erwähnt. (Urkunde bei Woltmann II, 33.)

Frankfurter Altar keineswegs verzichten kann, der gerade ein außerordentlich wichtiges Bindeglied darstellt. Will man die charakteristischen Züge des Werkes dem Bruder zuschreiben, so müßte man von dieser Zeit an in Hans Holbein selbst folgerichtig nur einen untergeordneten Werkstattgehilfen sehen, alle eigentlich künstlerische Entwicklung in die Persönlichkeit Sigmunds verlegen.

In Wahrheit muß, solange nicht der strikte Gegenbeweis geliefert werden kann, allein der, der die Werke mit seinem Namen deutlich bezeichnete, auch die künstlerische Verantwortung tragen. Nur ein einziges Bild gibt es, dessen Inschrift zweifelhaft ist und sowohl auf Hans wie auf Sigmund gedeutet werden kann. Es ist das größere der beiden im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Madonnenbilder[1]), das wir bisher übergingen, da die Zuschreibung zweifelhaft bleiben muß. Zur Linken liegt auf der Brüstungswand ein geschlossenes Buch, aus dem ein Papierstreif heraushängt, und auf diesem steht der Namenszug: S. Holbein. Vom Vornamen nicht mehr als ein S, und es bleibt zweifelhaft, ob dieses als Abkürzung von Sigmund zu verstehen ist oder als der letzte Buchstabe von Hans. Denn der Rest des Namens könnte auf dem im Buche befindlichen Teile des Papierstreifens ergänzt werden. Solche Spielerei mit der Namensinschrift konnte sich ein bekannter Meister gewiß erlauben.[2]) An sich steht der Lesart: Hans Holbein kaum etwas ernstlich im Wege, und daß das Bild selbst so viele befremdete, hat keinen anderen Grund als den, daß man es immer mit dem dicht daneben befindlichen, früheren Madonnenbilde des Jahres 1499 zusammenhielt und zu wenig den

[1]) No. 151, h. 0,64 m, b. 0,49 m.

Für die Autorschaft Sigmunds trat His ein, (allgem. deutsche Biographie XII, 713. 1880) allerdings nicht mit voller Entschiedenheit. Um so nachdrücklicher dann H. A. Schmid (Repertor. XIX, 282). Wilh. Schmidt nennt das Bild (Jahrb. f. Kunstw. V, 58) ganz von Hans abhängig. Zahn (Jahrb. f. Kunstw. V, 195) gibt keine Entscheidung, findet aber auch keine klar erkennbare Eigentümlichkeit einer selbständigen Kunstweise. Ähnlich spricht sich Woltmann aus. Janitschek und Stoedtner nehmen das Bild für eine sichere Arbeit Hans Holbeins.

Stoedtners Versuch, die letzten Züge der Inschrift für eine Jahreszahl 01 zu lesen, ist als mißglückt zu betrachten. Es ist ein Teil des Buchstabens M (Maler), der noch sichtbar wird.

[2]) Es sei hier an die Inschrift des Petrusmartyriums in Augsburg erinnert.



Phot. Hoefle, Augsburg

MARIA MIT KIND
Nürnberg German. Museum

zeitlichen Abstand des einen und anderen in Rechnung zog. Ein Bild des Kaisheimer Altares steht nicht anders neben einer Tafel der Donaueschinger Passion, und das Nürnberger Madonnenbild müßte als Werk Hans Holbeins etwa in die Zeit des Kaisheimer Altares eingereiht werden. Es würde hier leicht seine Stelle finden, könnte unserer Kenntnis von dieser Epoche des Holbeinschen Schaffens kaum einen neuen Zug hinzufügen, da wir gerade hier auf ein reichhaltiges Material gestützt sind, würde aber auch in keinem Punkte sich ernstlich in Widerspruch mit anderen Werken der Zeit stellen.

Man kann noch weiter gehen und durch Vergleiche im einzelnen zeigen, wie das Bild im Kreise der Holbeinschen Kunst fest verankert ist und nirgends anders als in seiner Werkstatt entstanden sein kann. Daniel Burckhardt betrat als erster diesen Weg[1]), indem er zeigte, daß eine Basler Zeichnung der Madonna mit Engeln[2]), die wenigstens in den Motiven der Engel für das Nürnberger Madonnenbild des Jahres 1499 benutzt worden war, nun auch dem Maler des neuen Bildes bekannt gewesen, da er das Kopftuch[3]) wörtlich herübernimmt.

Die Beweisführung ist schlagend, und charakteristische Verunklärungen ursprünglich besser motivierter Bewegungen der Engel zeigen, daß in der Tat die Zeichnung auch dem Bilde von 1499 vorangeht. Der Weg, den Daniel Burckhardt eingeschlagen, läßt sich noch weiter verfolgen, denn das Kopftuch, das aus der Zeichnung in das Nürnberger Madonnenbild übernommen ward, ist noch ein zweites Mal in Holbeins Werk nachzuweisen, es kehrt in genau übereinstimmender Anordnung der Falten bei der Maria in der Darstellung ihres Todes im Kaisheimer Altar wieder.

[1]) „Hans oder Sigmund Holbein?" Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XIII, 137. 1892.

[2]) Verz. Nr. 21.

[3]) Alfred Schmid (Hans Holbein d. J., Entwicklung in den Jahren 1515—26) wies auf das ungewohnte Kopftuch hin, um seinen Zweifel an Holbeins Autorschaft an dem Bilde zu begründen. In der Tat vermag das Motiv etwa an Gerard David zu erinnern. Es ist aber, (worauf schon Stoedner hinwies) bei Holbein selbst durchaus nicht selten. Es scheint sogar, daß Holbein etwas besonderes damit auszudrücken beabsichtigte, denn er bringt Kopftücher ähnlicher Art gern an hervorstechender Stelle, so schon in der Geburt vom Weingartener Altar, in der Paulusbasilika, (Die heilige Thekla), im Sebastiansaltar (Die Maria der Verkündigung).

Es lassen sich außer diesem Kopftuch noch andere Einzelzüge beibringen, die das Werk mit der Holbeinschen Kunst eng verknüpfen. So kommt das hier verwendete Fliesenmuster des Fußbodens noch häufig in gleicher oder ganz ähnlicher Anordnung vor.[1]) Gerade in solchem einfachen Muster, in dem ein Künstler ganz frei ist und ohne zu große Bemühung dem eigenen Formengeschmack folgen kann, müßte sich die selbständige, fremde Persönlichkeit sicher erkennen lassen. Die Art, wie die Decke auf der Schranke hinten, die hier die gewohnte, gerade Rückwand bildet, angeordnet ist, und das Muster der Holzverkleidung dieser Schranke erinnern unmittelbar an die Bank, auf der die zwei Bischöfe im Ulrichbilde sitzen.

Wesentlicher noch sind die stilistischen Eigenarten des Bildes, der ganz unräumliche Charakter und der rein ideale Goldgrund, der eine unmittelbare Verbindung mit dem Madonnenbilde von 1499 herstellt. Die freiere Anordnung, das Beweglicherwerden, weist deutlich auf die andere Epoche, der das Bild angehört, sowie die Schrägrichtung, die von vorn her den breiter gewordenen Bühnenraum durchzieht und noch in der unsymmetrischen Anordnung der Decke und Belastung der Schranke wirksam ist, sich als künstlerische Gewohnheit Holbeins zu erkennen gibt. Auch für die Madonnenfigur selbst findet man leicht die vorausgehende Entwicklungsreihe, die Nürnberger Madonna von 1499 am Anfang, die zwei Madonnen der Frankfurter Stammbaumtafeln folgen, und am Ende steht das zweite Nürnberger Bild. Jedesmal freier wird das Verhältnis von Mutter und Kind. Die zuerst streng zusammengehaltene Gruppe löst sich, bis endlich das Kind, selbständig geworden, von der Mutter fort sich frei nach außen wendet. Lange Zeit später erst, im Lissaboner Bilde, ist die letzte Formulierung des Themas gefunden, das Kind sitzt nicht mehr ruhig, sondern ist in Bewegung, aber es strebt nicht mehr eng zur Mutter hin wie am Anfang, sondern nun in selbständiger Gegenrichtung von ihr fort. — Die Faltengebung, die zu Anfang hart war, der Fall

[1]) Im Marientod vom Afraaltar, der Madonna von 1499, mehrfach in der Donaueschinger Passion und dem Frankfurter Altar, in der Paulusbasilika, dem Ulrichbild und der Anna Selbdritt, der Verkündigung vom Sebastiansaltar.

des Gewandes schwer und lastend, wurde in den Frankfurter Bildern malerisch weich und unbestimmt, um schließlich wieder fester zu werden wie die Formengebung überhaupt im Jahre des Kaisheimer Altars, aber zugleich gefälliger in der Linienführung. Mit dem freien Zuge der Linien in den Federzeichnungen dieser Epoche gehen diese schön geschwungenen und lang durchgezogenen Kurven des Gewandes zusammen. Nur an den Enden staut es sich noch in eckigen Brüchen, und wieder gleichwie in den Federzeichnungen kommen hier noch immer die alten, geradlinigen Faltensysteme zum Vorschein. Auch der Typus ist freier geworden, nicht mehr kindlich befangen wie zu Anfang, aber auch nicht mehr so persönlich und rasch gesehen wie in der Frankfurter Zeit. Es sind viel mehr die Elemente des ersten Kopfes, die sich nun wiederholen, Mund, Augen, die Stirn mit dem hoch an die Haargrenze zurückgeschobenen Reif sind die gleichen, aber das Ganze ist flüssiger geworden, der Umriß sicherer und der Typus reifer. — Vor allem aber ist das Verhältnis der Figur zur Fläche ein anderes, nicht mehr altertümlich eng und steil, sondern bequem, breit und luftig. Der Künstler fühlt nicht mehr den Zwang, jedes Stück der verfügbaren Fläche mit Figuren zu besetzen. Es wird dem Beiwerk mehr Raum und eigene Bedeutung gegeben, wie überall in der Zeit des Kaisheimer Altars. Die Figur der Madonna selbst ist im Verhältnis der Gesamtfläche weit kleiner gebildet, und doch gewinnt sie an Würde, weil sie den größer gewordenen Raum beherrscht.

So fügt sich das Bild sehr wohl in Hans Holbeins Entwicklungsgang ein. Auch Farbengebung und Malweise finden in dieser Zeit reichliche Bestätigung, und es läßt sich im besonderen ein Werk namhaft machen, mit dem die allernächste Verwandtschaft besteht, nämlich der Waltherepitaph. Gewisse Sonderzüge, eine allgemeine Zierlichkeit, zu der gut die Belebung des Bildes mit vielen kleinen Vögeln stimmt, das Eingehen auf Farbenphänomene des Regenbogens finden sich im einen wie im anderen und sonst nicht in gleicher Art wieder in Holbeins Werk. Trotzdem hat man kaum ein Recht, hieraus allein etwa auf die Mittätigkeit des gleichen Gehilfen am einen und andern Werke zu schließen, denn keiner der Sonderzüge steht in Widerspruch zu Holbeins eigener Art.

Weder die Nürnberger Madonna noch der Waltherepitaph läßt sich aus dem Zusammenhang der Holbeinschen Kunst ablösen. Ist das Madonnenbild ein Werk Sigmunds, so müssen wir in ihm einen unselbständigen Gehilfen sehen, der nur von der Kunst des Bruders lebte. Kein anderes Ergebnis läßt sich aus der Voraussetzung, daß das Nürnberger Bild ein Werk Sigmunds sei, ableiten.

Auch an der anderen Stelle, an der wir einen Hinweis auf die Tätigkeit Sigmunds zu besitzen meinen, erfahren wir nicht mehr von einer selbständigen, künstlerischen Persönlichkeit. Denn kehren wir zurück zu dem Frankfurter Altarwerk, an dem mit einiger Gewißheit Sigmunds Mittätigkeit vorauszusetzen ist, suchen hier die gleiche Hand, die das Nürnberger Bild geschaffen, so wachsen die Schwierigkeiten nur nochmals. Es lassen sich verschiedene Hände, oder besser gesagt verschiedene Grade der Eigenhändigkeit, der eigenen Arbeit eines führenden Meisters, im Frankfurter Altar unterscheiden, doch nirgends weist etwas auf die besondere Art des Nürnberger Bildes hin. Vom einen zum andern suchten wir in Hans Holbeins Werk den Weg der Entwicklung zu verfolgen. Es ist schwer zu glauben, daß ein zweiter, selbständiger Künstler neben ihm zu gleicher Stunde den gleichen Weg gegangen sei. Soll Sigmund als greifbare und glaubhafte Persönlichkeit bestehen, so muß man für das eine o d e r das andere sich entscheiden: Frankfurter Altar oder Nürnberger Madonna.

Der Frankfurter Altar ist zu temperamentvoll, zu stark in der Einseitigkeit seiner Art, um für das gemeinsame Werk zweier, deutlich unterschiedener Künstlerindividuen gelten zu können. Der Meister beschäftigt Gehilfen, aber die Bestimmung bleibt ihm allein, nur er gibt dem Werke das deutliche Gepräge. Der unzweideutigen Namensinschrift entgegen und nur auf die eine dürftige Nachricht von Sigmunds Anwesenheit in Frankfurt hin, in ihm den führenden Meister zu sehen, geht nicht an. So bleibt er ein Geselle, dessen Art zu bestimmen, uns nicht gelingt. Sollen wir andererseits das Nürnberger Bild ihm geben, so rückt er wieder nicht viel weiter empor, und eine eigene Kunstsprache und eine Handschrift, die

sich gegen die des Bruders abgrenzen ließe, ist auch von hier nicht abzuleiten.

Hans Holbein selbst scheint die Mithilfe des Bruders wohl geschätzt zu haben. Daß er ihn mit sich in Frankfurt hatte, spricht dafür, und mehr noch, daß er ihn später zwingen will, mit nach Isenheim zu ziehen. Aber es geht daraus auch das andere hervor, daß Sigmund noch im Jahre 1516, als der junge Hans längst schon ein selbständiger Künstler ist, nur in der Werkstatt des älteren Bruders tätig war. Der im Jahre 1517 gerichtliche Hilfe anrief, wäre gewiß lange schon eigene Wege gegangen, hätte er es nur vermocht. Wäre er in Wahrheit über den Bruder hinausgewachsen, so hätte er auch seinen Namen nicht mehr im Verborgenen gehalten.

So wird auch weiter in der Geschichte Sigmund nur im Schatten des Bruders ein bescheidenes Dasein fristen dürfen, und wenn die Schwierigkeiten sich lösen, die dem Verständnis des Entwicklungsganges Hans Holbeins entgegenstanden, wird auch das Bedürfnis schwinden, das Lebenswerk des einen zu zerlegen und auf eine Folge verschiedener Künstlerpersönlichkeiten zu verteilen.

SCHULBILDER

Hans Holbein der Ältere gehörte nicht zu den Naturen, denen es gegeben ist, sich ruhigen Besitzes zu erfreuen. Unstet scheint sein Leben gewesen zu sein, und unruhig, wechselvoll sind auch die Schicksale seiner Kunst. Ein ewiges Drängen und Suchen, niemals ein sicheres Schaffen, nicht eine lange Reihe gleichgearteter Werke.

Ein Künstler, der so sehr mit sich selbst beschäftigt ist, der immer wieder an sich zu arbeiten hat, wird nicht geeignet sein, eine starke, schulbildende Kraft zu entfalten. Ist für einen Zeitblom gerade das charakteristisch, daß sein persönlicher Stil fast in dem Gesamtwerke einer ganzen Kunstrichtung aufzugehen droht, daß die Scheidung eigener Werke von denen der von ihm abhängigen Künstler immer neue Schwierigkeiten bereitet, so ist es wiederum für Holbein bezeichnend, daß eigentlich selbständige Werke, die deutlich in die Richtung des Meisters gehören, fast ganz fehlen.

— Im wesentlichen nur ein einziges solches ist hier namhaft zu machen: Die Darstellung im Tempel der Sammlung Weber in Hamburg.[1])

Das Bild stammt aus Holbeins Frankfurter Atelier und enthält in der Anlage sicherlich noch eigene Gedanken des Meisters. Die Art der Architektur, die Tracht des Priesters, der Altartisch (gesprenkelter Stein) und vieles andere ist nur in Holbeins unmittelbarer Nähe denkbar, doch ist die Formengebung für Holbein selbst in dieser Zeit zu unentwickelt, Arme und Hände der beiden Mädchen zur Linken erinnern noch an die Stufe des Weingartener Altars. Die Typen haben kein eigentlich Holbeinsches Gepräge und sind von auffallender Leblosigkeit. Die Malweise ist im Gegensatz zu Holbeins Frankfurter Werken bei aller Breite doch plastisch und fest. Die Farben sind kräftig und in großen Flächen aufgetragen, aber hart im Nenbeneinander, etwa das Rot und Grün, das auf der linken Seite in fast schematischem Wechsel an den fünf Figuren sich folgt. Es fehlt das Zusammenbeziehen oder der tonige Grund, den Holbein liebt. Hier ist das Braun der Hintergrundarchitektur zu stumpf und hell, um die starken Farben der Gewänder zu tragen. Und trotz der im einzelnen fast heftig lauten Farben wirkt das Bild im ganzen nicht eigentlich reich.

Der Raum hat mehr Tiefe als in eigenhändigen Werken Holbeins. Das einwärts weisende Stück der Mauer besitzt mehr plastische Anregungskraft, das räumliche Hintereinander der fünf Figuren zur Linken mehr Glaubhaftigkeit als in anderen Werken der Zeit, und es ist dies auf Grund einer anderen Art von Wirkungsmitteln erzielt, als etwa in Holbeins tonigen Fernen. Ein Differenzieren in der Modellierungshöhe vorderer und tieferer Schichten kommt hier nicht vor.

Es läßt sich auch nicht wahrscheinlich machen, daß in dem Bilde, das ja die Jahreszahl 1500 trägt, etwa eine Vorstufe der größeren Folge in Frankfurt gegeben sei. Es handelt sich viel-

[1]) h. 1,64 m, b. 1,50 m. Auf dem Brustschild des Priesters: ANO DOMIN TAVSENT FVNFHVNDE(RT). 1880 im Kunsthandel erworben, von Bourgeois in Köln. Zuerst erwähnt bei Schnaase-Eisenmann: Geschichte der Kunst. 1879. VIII, 447. Dann Pflugk-Hartung im Repertor. VIII, 80, 1885.



SCHULE HOLBEINS: Darbringung im Tempel
Hamburg Weber

mehr ersichtlich um ein von dieser erst abhängiges Werk, das in der Werkstatt des Meisters entstand, während die Arbeiten an dem großen Altar noch im Gange waren. Angeähnelt an diesen, in der Absicht geschaffen, eine den Frankfurter Bildern gleichgeartete Wirkung zu erzielen, nicht diesen vorangehend, sondern sicherlich erst in der Gefolgschaft des Altarwerkes selbst entstanden.

Über die äußere Bestimmung des Bildes läßt sich ebensowenig wie über die des großen Basler Marientodes genaues feststellen. Trotzdem die Maße mit diesem ebenso wie mit den Frankfurter Tafeln annähernd übereinstimmen, ist die Art einer etwaigen, ursprünglichen Zusammengehörigkeit nicht mehr abzusehen, zumal verschiedene Umstände dafür sprechen, daß das große Altarwerk ebenso wie das in Donaueschingen, ganz dem Passionskreise gewidmet war.

Ein zweites Bild, das Holbein nahe steht, befindet sich in der Sammlung v. Kaufmann zu Berlin, es ist eine Madonna mit Stifter[1]). Neben einer Reihe von Zügen, die auf Holbein weisen, findet sich doch so viel fremdartiges, die Bewegung des Kindes und die Hand Mariens, die das Kind trägt, endlich der Stifter, daß eine sichere Bestimmung des Bildes nicht gegeben werden kann. Vor allem wäre eine Eingliederung an einer bestimmbaren Stelle der künstlerischen Entwicklung Holbeins nicht möglich. Nur an die Frühzeit könnte gedacht werden, aber dorthin würden die Typen nicht passen, denen überhaupt der überzeugende Charakter der Holbeinschen Art abgeht.

Handelt es sich in dem Kaufmannschen Bilde um ein immerhin interessantes Werk, das allem Anschein nach im näheren Umkreise Holbeins entstanden ist, so kann auf die Aufzählung weiterer Bilder, von der Art wie sie das Augsburger Museum in den vier Altarflügeln aus Oberschönefeld[2]) besitzt, Verzicht geleistet werden. Es handelt sich nur um minderwertige Leistungen eines Malers, der wohl einmal als Gehilfe in Holbeins Werkstatt tätig gewesen und

[1]) Katalog Nr. 54, Tafel XXXVI, h. 1,03 m, b. 0,47 m, früher Sammlung Sepp in München, abgeb. in Velhagen und Klasings Monatsheften XX, 122. 1905.

[2]) Katalog Nr. 78—80.

Motive des Meisters verwendet. Eine „Heimsuchung“ im bayrischen Nationalmuseum zu München gehört trotz der inschriftlichen Bezeichnung mit einem H, in die gleiche Klasse.

Über den weiteren Kreis der Schule Holbeins gibt ein Bild des Marientodes in der Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Wien[1]) einigen Aufschluß. Es ist das Werk eines interessanten, aber sonst leider nicht nachweisbaren Meisters der Übergangszeit. Der Zusammenhang mit Holbein ergibt sich aus der Beziehung der Hauptgruppe zu der Basler Zeichnung des Marientodes, die unzweideutig das Gepräge der Holbeinschen Kunstart trägt und aller Wahrscheinlichkeit nach eine uns verlorene Komposition des Meisters wiedergibt[2]).

Der Maler des Wiener Bildes muß die Darstellung, von der wir nur noch die eine Hälfte besitzen, in ihrer Gesamtheit gekannt haben, da er ein in der Zeichnung von links hereinragendes Mantelende am Boden in seinem richtigen Zusammenhange zeigt. Bei weitgehender Übereinstimmung an einzelnen Stellen weicht das Bild in seiner Gesamthaltung doch von allem ab, was wir in sicheren Werken als spezifisch Holbeinsche Art erkannten. Eine freie Gruppierung, mehrfache Durchblicke nach rückwärts in beträchtliche Raumtiefe, endlich die Malweise rücken das Bild weit ab von Holbeins eigenen Werken. So läßt sich auch nicht ein unmittelbarer Schluß auf die ursprüngliche Gesamtkomposition Holbeins ziehen, die dem Maler des Wiener Bildes — wohl in einer Nachzeichnung[3]) — vorlag. Doch läßt sich gerade die Gruppe zur Linken, die Zwei mit dem Buche vorn, Petrus und Andreas hinter ihnen und zwischen beiden der Weinende, der das Antlitz abwendet und in der Hand verbirgt, leicht in Holbeins Formensprache zurückübersetzen und damit eine annähernde Vorstellung auch von dem linken Flügel des ehemaligen Holbeinschen Altars gewinnen. Man wird sich die Gruppe selbständiger zu denken haben und als eigentliches

[1]) Nr. 573. „Leinwand auf Lindenholz“, h. 0,655 m, b. 0,48 m.

[2]) Verz. Nr. 265. Auf die Beziehung der Zeichnung zu dem Bilde ist auch in dem Texte der Publikation der Handzeichnungen der Albertina hingewiesen.

[3]) Es ist sehr wohl möglich, daß die Basler Zeichnung selbst schon die Werkstattwiederholung von der Hand des Malers des Wiener Bildes ist.

Gegenstück zu der ebenfalls schräg nach vorn orientierten Maria-Johannes-Gruppe des rechten Flügels, während in dem Wiener Bilde, trotzdem die Hauptfiguren mehr in die Mitte genommen sind, die Akzente doch weniger gleichmäßig verteilt sind. Die Hauptmenge drängt sich zur Linken zusammen, während rechts nur eine Figur weit nach vorn genommen ist. Solche Art der Massendisposition, die nicht mehr rein nach Flächenwerten aufteilt, sondern die Schwere der Körper nach ihrer Stellung im Raume bemißt, liegt außerhalb des Holbeinschen Kunstdenkens. Die Entstehungszeit des Wiener Bildes dürfte spätestens um 1515 anzusetzen sein. Über den Künstler vermag ich eine Vermutung nicht zu äußern, doch kann kein Zweifel bestehen, daß er zu dem nächsten Kreise der Schule Holbeins gehörte, älter als die Söhne, Ambrosius und Hans, die nur mehr in bedingtem Sinne zu den Schülern des Vaters gezählt werden dürfen.

VERZEICHNIS DER HANDZEICHNUNGEN HANS HOLBEINS :: DES ÄLTEREN ::

VORBEMERKUNG

In dem nachstehenden Verzeichnis der Handzeichnungen wurde absichtlich auf eine allzu strenge kritische Scheidung verzichtet, nur die sicher irrtümlich Holbein zugeschriebenen Blätter sind ausgeschieden. Auch auf eine prinzipielle Sonderung der Werkstattzeichnungen mußte verzichtet werden. Nur einige Nachzeichnungen nach Holbeinschen Werken und schwächere Schülerarbeiten wurden am Schlusse zusammengestellt, soweit ihre Erwähnung notwendig erschien.

Die Anordnung geschah nach systematischen Gesichtspunkten. Zuvörderst wurde versucht, im Ganzen eine chronologische Folge einzuhalten, die Hauptgruppen, die gebildet sind, entsprechen den großen Epochen des künstlerischen Schaffens des Meisters. Innerhalb der großen Masse der Silberstiftzeichnungen, die nach dem Jahre 1508 entstanden sind, folgt die Anordnung zunächst dem Charakter der dargestellten Persönlichkeiten. Voran stehen die Geistlichen, Insassen der Klöster, denen Holbeins Porträtkunst sich mit besonderer Vorliebe zuwandte, es folgen bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, solche, deren Name wenigstens überliefert ist, endlich die Namenlosen, zum Schluß die verhältnismäßig geringe Zahl der Frauenporträte. Dann wiederum der chronologischen Ordnung Rechnung tragend, diejenigen Blätter, die mit Sicherheit später als die große Masse der Porträtzeichnungen, die in der Hauptsache etwa den Jahren 1508—12 anzugehören scheint, entstanden sind.

Die handschriftlichen Eintragungen hauptsächlich der Namen auf den Silberstiftzeichnungen lassen sich zunächst nach dem für die Schrift verwandten Material in mehrere Gruppen scheiden. Voran der Silberstift. Es handelt sich hier nicht nur um Eintragung der Namen, sondern auch um andersartige Vermerke, Rechnungsnotizen u. dgl. In diesen Zügen ist mit Sicherheit Holbeins eigene Hand zu erkennen. Weiter der Rötel. Der Charakter der Schrift steht dem der Silberstiftzüge so nahe, daß man ohne weiteres die Identität wird voraussetzen dürfen. Zweifelhaft kann es nur erscheinen, ob diese Rötelinschriften immer sofort nach

der Entstehung der Zeichnung auf das Blatt kamen. Es macht an manchen Stellen eher den Eindruck, als seien sie etwa bei einer späteren Sichtung des Bestandes hinzugefügt worden. Sicher kann dies von der dritten Schriftart gelten, die spitze Feder und schwarze Tinte verwendet. Nicht selten finden sich diese Bezeichnungen auf den Rückseiten der Blätter und oft wiederholen sie nur die Beischriften in Silberstift oder Rötel. Im Charakter steht auch diese Schrift den beiden ersten noch nahe. Die Möglichkeit, daß es sich immer noch um Eintragungen des Künstlers selbst handelt, läßt sich nicht von der Hand weisen. Die letzte Schriftart endlich mit breiterer Feder in einer etwas verblaßten Tinte gehört zwar sicherlich noch dem 16. Jahrhundert an, doch nähert sie sich nur noch stellenweise den früheren, und es erscheint mehr als zweifelhaft, ob auch hier noch Holbeins Hand erkannt werden darf. Es hat zuweilen den Anschein, als seien in dem gleichen Material die auf vielen Blättern wiederkehrenden Verstärkungen der im Laufe der Jahre wohl schon etwas verriebenen Silberstiftzeichnungen vorgenommen worden. — In dem nachfolgenden Verzeichnis wurden die beiden ersten Schriftarten (Silberstift und Rötel) „echt“ genannt, die folgende: „alt“, für die letzte wurde auf eine Charakterisierung verzichtet.

Zur leichteren Orientierung wurden die Nummern des Verzeichnisses, das Woltmann in seinem Holbeinbuche (2. Aufl. Bd. II) gibt, hinzugefügt (W, arabische Ziffer), ebenso die seiner Publikation der Silberstiftzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts (W, römische Ziffer), ferner die Nummern von His' Publikation Holbeinscher Zeichnungen, und bei den Blättern in Kopenhagen die der Veröffentlichung: „40 feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune.“ Endlich erschien es mir nützlich, noch besondere Register beizugeben, die ein rasches Auffinden einzelner Blätter erleichtern sollen.





ENTHAUPTUNG DER KATHARINA
Federzeichnung Verz. No. 31

ANBETUNG DES KINDES
Federzeichnung Verz. No. 28
Basel Öffentl. Kunstsammlung

FEDERZEICHNUNGEN DER ZEIT BIS 1499

Im Anschluß an den Schongauerschen Kreis:

1, 2. Christus und die Samariterin am Brunnen.

Basel. 2 Blätter U. I, 15 u. 16. W. 63, 64. His. XXX, XXXI, je h. 0,255, b. 0,162. Kolorierte Federzeichnungen, schwarz mit sepia und etwas blau und gelbgrün. Blatt 2 neuerdings veröffentlicht in den „Handzeichn. schweizer Meister" I, 17.

3. Kreuzanheftung.

Basel U XVI, 10. h. 0,211, b. 0,296 (photographiert von Braun, im Katalog von 1896 unter 66,121 als Schongauer). Nach einem zweiteiligen Gemälde wohl Schongauer. Die Zeichenweise führt mit Wahrscheinlichkeit auf Holbein.

Zeichnungen, die in Beziehung zu den Stichen Meckenems und dem Weingartener Altar stehen:

4. Segnender Christus.

Basel U VII, 83. h. 0,147, b. 0,103. Übereinstimmend mit Meckenems Stich B. 64. Lavierte Federzeichnung.

5. Anbetung des Kindes.

Basel U III, 9. h. 0,216, b. 0,155. Nach Meckenems Stich B 35. Lavierte Federzeichnung.

6. Heimsuchung.

Basel U III, 5. h. 0,292, b. 0,193. W. 70. Die Zeichnung gibt nur die Figuren der beiden Frauen, im ganzen übereinstimmend mit der Nebenszene des Tempelgangs vom Weingartener Altar und der entsprechenden in Meckenems Stich der Verkündigung, doch handelt es sich nicht um eine Vorzeichnung. Lavierte Federzeichnung.

Entwürfe zu noch erhaltenen Gemälden Holbeins:

7. Krönung Mariae.

Basel U 16, 24. h. 0,307, b. 0,203. W, 62. His. XII. Für den Afraaltar (Eichstädt). Lavierte Federzeichnung.

8. Krönung Mariae.

9. Martyrium der Dorothea.

Basel U XVI, 15, 16. 8: h. 0,126, b. 0,115, 9: h. 0,151, b. 0,127. W. 60, 61. His. XXXVIII, LXV. Anscheinend Teile einer ursprünglichen Gesamtzeichnung zur Marienbasilika. Lavierte Federzeichnungen.

10. Vorzeichnung zum Vetterepitaph.

Basel U I, 14. h. 0,312, b. 0,42. W. 65. His. LXXV. Flüchtig angelegte, aber vorzügliche Zeichnung. Im Gemälde sind nur wenige tatsächliche Änderungen vorgenommen.

---

11. Krönung Mariae im Rund.

Basel U VIII, 1. Durchmesser 0,163. Lavierte Federzeichnung.

12. Moses am feurigen Busch.

Basel U III, 2. h. 0,298, b. 0,208. W. 68. In der Schafherde Anklänge an die von Joachims Opfer im Weingartener Altar. Lavierte Federzeichnung.

13. Zwei Darstellungen aus Christi Sippe übereinander auf einem Blatt, oben Maria Cleophas mit ihren 4 Söhnen, ihrem Vater und Gatten, unten Anna Selbdritt mit Joachim und Joseph.

Basel U VII, 99a. h. 0,127, b. 0,081. W. 59. His. XXXV. Lavierte Federzeichnung, der Hintergrund blau angelegt.

14. 8 Darstellungen aus dem Marienleben, auf einem Blatt zusammengeklebt: Heimsuchung, Vermählung, Beschneidung, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Disputation im Tempel, Verkündigung, Kreuztragung.

Basel U VIII, 3. h. 0,111, b 0,199. Jedes Blatt ca. 0,05 im Quadrat. Lavierte Federzeichnung. Hintergrund sepiafarben angelegt.

15. Geburt Mariae.

Berlin Inv. No. 2067. h. 0,07, b. 0,07. Erinnert in einzelnen Motiven an die gleiche Darstellung auf dem einen der Altarflügel aus Kloster Weingarten. Lavierte Federzeichnung.

16. Gruppe der Kreuzigung Christi, im Rund.

Basel U VII, 105. Durchmesser 0,166. Lavierte Federzeichnung. Himmel blaßblau angelegt.

17. Christophorus, nach rechts hinschreitend, im Rund.

Basel U VII, 103. Durchmesser 0,166. Lavierte Federzeichnung. Himmel blaßblau.

18. Christophorus, nach links hinschreitend, im Rund.

Basel U VII, 104. Durchmesser 0,166. Lavierte Federzeichnung. Himmel blaßblau.

19. Anbetung der Könige, im Rund.

Basel U VII, 100. Durchmesser 0,166. Die Figur der Madonna steht in naher Beziehung zu der Madonna mit Engeln Verz. Nr. 21 und zu Meckenems Stich B 63. Lavierte Federzeichnung. Himmel blau. Boden gelblich.

20. Enthauptung Johannes des Täufers, im Rund.

Basel U VII, 102. Durchmesser 0,165. Lavierte Federzeichnung.

21. Madonna auf der Rasenbank mit 2 Engeln zur Seite und von drei Engeln gekrönt.

Basel U III, 13. h. 0,314, b. 0,215. Publiziert von Dan. Burckhardt im Jahrb. der pr. Kunsts., XIII, 138, 1892. (Die krönenden Engel zeigen einige Verwandtschaft mit einer Zeichnung der in die Lüfte emporgehobenen Magdalena von Jörg Schweiger, dem aus Augsburg gebürtigen Goldschmied, der 1507 in Basel in die Zunft „zu Hausgenossen" aufgenommen wurde. Die Zeichnung befindet sich in Basel U XVI, 28 und ist publiziert in den „Handzeichn. Schweizer. Meister" II, 17.) Lavierte Federzeichnung. Farbig angelegt, mit gelbgrün und blau.

22. Madonna auf der Rasenbank mit zwei Engeln zu den Seiten.

Basel U III, 66. h. 0,252, b. 0,196. Unvollendet. Lavierte Federzeichnung.

23. Die Heiligen Dionysius und Severus.

Basel U VII, 17. h. 0,162, b. 0,082. Jede Figur in ein schmales, hohes Rechteck komponiert, Lavierte Federzeichnung.

24. Die Heiligen Erasmus und Blasius.

Basel U VII, 32. h. 0,163, h. 0,101. Wie das vorige Blatt. Lavierte Federzeichnung.

25. Die Heiligen Cyriacus, Achatius, Vitus und Barbara.

Basel U VII, 121. h. 0,162, b. 0,215. Wie die vorigen. Lavierte Federzeichnung.

26. Die Heiligen Christophorus, Georg, Eustachius und Aegidius.

Basel U VII, 122. h. 0,157, b. 0,215. Wie die vorigen. Lavierte Federzeichnung.

27. Weihe eines Bischofs.

Basel U VIII, 94. h. 0,140, b. 0,135. W. 99. Lavierte Federzeichnung.

28. Anbetung des Kindes.

Basel U III, 6. h. 0,137, b. 0,30. W. 71. His. XVI. Vielleicht ein erster, nicht ausgeführter Entwurf zum Bilde der Marienbasilika. Bildform und Art der Maßwerkrahmung erinnern an diese. Lavierte Federzeichnung.

29. Anbetung des Kindes.

Basel U VII, 13. h. 0,146, b. 0,105. W. 94. Steht in naher Beziehung zu der gleichen Gruppe der Marienbasilika. Lavierte Federzeichnung.

30. Anna Selbdritt.

Basel U VII, 47. h. 0,106, b. 0,144. W. 95. Lavierte Federzeichnung.

31. Enthauptung der Katharina, im Rund.

Basel U III, 53. h. 0,213, b. 0,158. W. 93. Lavierte Federzeichnung.

32. Christus vor Kaiphas, Entwurf zu einem Altarflügel.

Erlangen. Universität. h. 0,408, b. 0,203. Getuschte Federzeichnung. Das Blatt wird von Woltmann als No. 199 seines Verzeichnisses beschrieben. Mir nicht bekannt.

FEDERZEICHNUNGEN DER SPÄTEREN ZEIT

33. Anbetung der Könige, in zwei Teilen.

Basel. h. 0,326, b. 0,544. W. 57. His. VI, VII. Jeder Teil am unteren Rande nahe der Mitte mit einem H bezeichnet. Im Amerbachschen Inventar F. erwähnt: „Item ein descriptio wie die drey weisen auss Morgen das Kindlein Jesu verehren vndt andere biblische Historien auff zween bögen getuscht." (Ganz, Major: Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts, Basel 1907. S. 59.) Nachzeichnung nach einem Niederländischen Gemälde. Lavierte Federzeichnung, die Landschaft mit braun, grün und blau leicht farbig angelegt.

34. Anbetung des Kindes.

35. Anbetung der Könige.

Basel U III, 11, 12, jedes Blatt: h. 0,35, b. 0,18. His. XIX, XX. Möglicherweise erste Entwürfe für Bilder des Kaisheimer Altars. Grau lavierte Federzeichnungen.

36. Martyrium der heiligen Katharina.

Basel U III, 52. h. 0,28, b. 0,205. W. 92. His. XLV. Hat mit dem Augsburger Flügelbilde von 1512 unmittelbar nichts zu tun. Lavierte Federzeichnung, mit etwas grün und blau farbig angelegt.

37. Versuchung Christi, im Rund.

Basel U III, 14. h. 0,303, b. 0,217. Durchmesser: 0,232. Lavierte Federzeichnung mit blau und grün farbig angelegt.

38. Herkenbald, der seinen Neffen tötet, im Rund.

Basel U III, 68. Durchmesser 0,232. Lavierte Federzeichnung.

39—43. Anbetung der Könige in einer Folge von 5 Blättern:

39. Madonna mit Kind.

Basel U VII, 72. h. 0,152, b. 0,107.

40. Der alte König, nach links hin knieend.

Basel U VII, 79. h. 0,154, b. 0,111.

41. Joseph, stehend, nach links gewandt.

Basel U VII, 70. h. 0,155, b. 0,111.

42. Der zweite König, nach rechts hin knieend.

Basel U VII, 59. h. 0,154, b. 0,109.

43. Der Mohrenkönig, nach rechts schreitend.

Basel U VII, 73. h. 0,156, b. 0,105.

Nach einer Bemerkung in dem handschriftlichen Katalog der Basler Sammlung identisch mit den einzelnen Motiven eines Cyklus von Glasgemälden in S. Ulrich zu Augsburg. Es ist mir nicht gelungen, den Cyklus an der erwähnten Stelle ausfindig zu machen. Lavierte Federzeichnungen.

44, 45. Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe, jede Figur auf einer Konsole stehend.

Basel U II, 1 und 2, jedes Blatt: h. 0,315, b. 0,215. W. 66, 67. An der Konsole jeder Figur ein H. Lavierte Federzeichnungen, leicht koloriert, Nimben gelb, Gesicht rötlich.

46. Magdalena, den Kreuzesstamm umfassend.

Basel U III, 57. h. 0,319, b. 0,212. In der Art der vorigen, aber nicht sicher zugehörig. Lavierte Federzeichnung, leicht koloriert: Nimbus und Haare gelb, Boden grün.

47. Maria, als Schmerzensmutter.

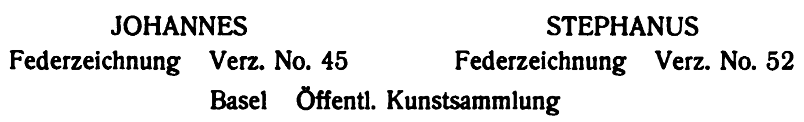
Basel U III, 55. h. 0,282, b. 0,186. Kann nicht mit voller Sicherheit für Holbein in Anspruch genommen werden. Lavierte Federzeichnung.

48. Gruppe der Kreuzigung, im Rund.

Basel U III, 44. h. 0,275, b. 0,192. Durchmesser 0,25. Lavierte Federzeichnung.







JOHANNES
Federzeichnung Verz. No. 45

STEPHANUS
Federzeichnung Verz. No. 52

Basel Öffentl. Kunstsammlung

Tafel XLVIII





HERKENBALD
Federzeichnung Verz. No. 38

MARIA MIT HEILIGEN
Federzeichnung Verz. No. 64
Basel Öffentl. Kunstsammlung

49—58. Folge von 10 Einzelheiligen:

49. Christophorus.
    Basel U XVI, 17.
50. Georg.
    Basel U XVI, 22 (vielleicht Amerbach, Inventar F: „Item St. Geörg mit einem drackhen").
51. Antonius.
    Basel U III, 14a. His. LII.
52. Stephanus.
    Basel U III, 14b.
53. Gereon.
    Basel U XVI, 20.
54. Ursula.
    Basel U XVI, 19. His. XLI.
55. Kaiser Heinrich II.
    Basel U XVI, 21. His. LXXIII.
56. Kunigunde.
    Basel U III, 14c.
57. Constantinus.
    Basel U XVI, 18.
58. Magdalena.
    Basel U III, 14d.
    Jedes Blatt h. 0,31, b. 0,205. W. 52—56. Am untern Rande jedesmal ein H. Außerdem auf der Glocke des heiligen Antonius: HOLDAIN. Es scheinen in der hier gegebenen Reihenfolge immer zwei aufeinanderfolgende Figuren zusammen zu gehören. Woltmann zieht die Paare etwas anders zusammen und gibt zum Teil auch andere Benennungen. No. 53 und 54 sind in der Publikation der Handzeichnungen der Albertina als Blatt 568 veröffentlicht. Lavierte Federzeichnungen.
59. Kaiserin Helena.
    Berlin 5009. h. 0,217, b. 0,92. Lavierte Federzeichnung auf grünlich grundiertem Papier. Weiß gehöht. Steht in Beziehung zu der obigen Folge. (Vgl. die Krone mit der auf Blatt 55.)
60. Moses empfängt die Gesetzestafeln.
    Basel U III, 3. h. 0,255, b. 0,208. W. 69. Lavierte Federzeichnung.
61. Christus am Ölberg, neben ihm der schlafende Johannes.
    Basel U VIII, 18. h. 0,162, b. 0,134. W. 97. Lavierte Federzeichnung.
62. Heilige Sippe.
    Basel U VIII, 2. h. 0,126, b. 0,156. W. 96. Lavierte Federzeichnung.
63. Abraham und Melchisedek.
    Basel U III, 69. h. 0,215, b. 0,293. Breit getuschte Federzeichnung, mit grün und kräftigem blau koloriert.

64. Madonna auf einem Throne, dem 7 Heilige nahen, darunter vornan der heilige Bartholomäus und Ulrich, die den knieenden Stifter, einen Geistlichen, empfehlen. Oben mit Maßwerk abgeschlossen.

Basel U III, 67. h. 0,30, b. 0,31. Anscheinend Entwurf für einen geschnitzten Altarschrein. Die Heiligen Ulrich und Afra weisen auf Augsburg hin. Breit getuschte Federzeichnung.

65—67. **Entwürfe für die Flügelbilder eines Allerheiligenaltars:**

65. Moses, David und die Propheten, darunter Märtyrer und Märtyrerinnen, unten Büßerinnen (mit der heiligen Afra).

Leipzig. Museum. h. 0,39, b. 0,19. W. 234. His. III. Lavierte Federzeichnung.

66. Moses, David, darunter die geistlichen und weltlichen Herrscher, unten weibliche Heilige (darunter wieder Afra).

Frankfurt. Städelsches Institut, No. 682. h. 0,383, b. 0,202. His. XXIV. W. 219. Flüchtig angelegte, lavierte Federzeichnung, teilweise farbig. No. 290 der Publikation der Handz. der Albertina.

67. Vertreter des alten Bundes, voran Johannes der Täufer, darunter die Apostel und kirchliche Würdenträger und Heilige, unten weltliche Herrscher.

Frankfurt. Städelsches Institut, No. 681. h. 0,375, b. 0,181. W. 218. His. XLIX. Vielfach Typen, die an die Gemälde der zweiten Periode unmittelbar erinnern. In der obersten Gruppe der oft wiederkehrende Pilatuskopf. Der Papst ist der der Paulusbasilika. Der heilige Ulrich nach dem gleichen Modell wie der alte König der Anbetung vom Kaisheimer Altar und der Ananias der Paulusbasilika. Sehr sorgfältige, lavierte Federzeichnung No. 1163 der Publikat. der Handz. der Albert.

Es scheint sich in diesen drei Blättern nicht um parallel laufende Entwürfe zu verschiedenen Flügelbildern eines Altars zu handeln, sondern um eine Folge nacheinander entstandener Versuche, die einander ersetzen sollen. Es führt darauf die weitgehende Übereinstimmung der dargestellten Persönlichkeiten in den verschiedenen Blättern. In dem Leipziger und dem ersten Frankfurter Entwurf die oberste und unterste Gruppe. Aus dem ersten Frankfurter Entwurf geht in den zweiten mit Sicherheit wenigstens der heilige Ulrich über. Dieser zweite Frankfurter Entwurf scheint die letzte Phase der Arbeit darzustellen und wird dem ausgeführten Gemälde wohl am nächsten gestanden haben. Auf die Stadt Augsburg weisen die Heiligen Ulrich und Afra hin. Daß es sich um Entwürfe für einen der Altäre der Moritzkirche handelt, läßt sich nicht beweisen, die Typen stimmen aber gut zu dem ungefähren Zeitansatz: 1506—8, da sie mit Sicherheit in die Nähe der Paulusbasilika gehören. Typen, die dort verwendet waren, kehren hier wieder. So erkennt man den Papst, und der heilige Ulrich ist derselbe, der früher Ananias hieß, und der seit dem Kaisheimer Altar in verschiedener Bedeutung vorkommt. Auf der anderen Seite weisen die Typen der Apostel hinüber zu denen des Marientodes auf dem einen der beiden Altarflügel in Prag.

68. Christus, als Salvator mundi, segnend nach links gewandt.
69. Maria mit dem Kind auf dem Arm.

Beide Figuren stehend auf einer Art Erdhügel, unten mit einem H bezeichnet. Wien. Albertina. 4830—31. h. 0,271, b. 0,145. W. 282, 283. Der Christustypus weist auf den Schwartzepitaph; in diese Zeit, um 1508, weist auch der Stil der Zeichnungen, zumal die Gewandbehandlung. Feder-Tusch-Zeichnungen auf grau grundiertem Papier. „Handz. der Albertina." No. 687.

70. Hände, ein Topf.

Basel U II, 21. h. 0,22, b. 0,203. Lavierte Federzeichnung. Publiziert in den „Handzeichnungen schweizerischer Meister" 1907. Die Zuschreibung erscheint nicht absolut sicher.

SILBERSTIFTZEICHNUNGEN DER ZEIT VOR 1508

Kleines Skizzenbuch im Pergamentumschlag.[1])

Basel U XX. W. 100. h. 0,143, b. 0,103.

71. 1)[2]) Sitzender Geistlicher, den Kopf auf die rechte Hand stützend.

Modell für den alten König der Anbetung im Kaisheimer Altar und die anschließenden Typen bis zu dem Ulrich des Frankfurter Allerheiligenblattes. His. VIII.

72. 3) Kopf eines Greises.

Der Mann mit dem Salbgefäß in der Beschneidung des Kaisheimer Altars, nochmals im Eichstätter Marienfenster wiederkehrend. Stark verändert, nur noch die spätere Nachzeichnung mit der Feder sichtbar. His. XLII.

73. 4) Kopf eines Greises.

Offenbar das gleiche Modell wie der vorige. Im Eichstätter Marienfenster der rechts vornan kniende. Ebenfalls mit der Feder übergangen. His. V.

74. 5) Profilfigur, abwärts blickend, offenbar knieend.

Anscheinend nochmals das gleiche Modell.

75. 6) Profil eines Mannes mit lockigem Haar und Halskette.

Einer der Apostel im Münchener Marientode. His. IX.

76. 7) Junger Mann mit Mütze. $^3/_4$ Profil.
77. 8) Dicker Mann mit langem Lockenhaar, in die Höhe blickend.

Beinahe verwischt.

78. 9) Kopf eines sehr dicken Mönches, von vorn gesehen, mit etwas geöffnetem Munde.
79. 10) Kopf eines Mönches, mit übergezogener Kapuze.
80. 11) Kopf eines Mönches, beinahe Profil nach rechts.

His. LXX.

[1]) Zuerst im Amerbach-Inventar D erwähnt, also noch vor 1780 erworben. „H. Holbein senior 56. sambt zwei buchlin mehrteil mit stefzen". (Ganz. S. 53.)

[2]) Die Nummern des Skizzenbuches.

81. 12) Kopf eines jungen Mannes mit Hut, im Querformat.
Mit Feder nachgezeichnet.

82. 13) Ein dickes Paar, nackt, in Umarmung.
14) Rückseite: Kopf eines Kindes.
Von Klauser, dem einstigen Besitzer des Skizzenbuches (Maler in Basel 1530—78) bez. HK.

83. 15) Schwach sichtbare Umrisse eines Tieres (Esel). Rückseite von:

84. 16) Kopf eines Mannes mit merkwürdiger Kopfbedeckung.
Der rote Krieger der Anbetung der Könige vom Kaisheimer Altar.

85. 17) Verschiedene Figuren: Frauen, Kinder, klagender Johannes.

86. 18) Füße.
Ähnlich denen des Apostels vorn links im Münchener Marientod.

87. 19) Falke auf einer Hand.

88. 20) Kopf eines Bürgers, $^3/_4$ Profil, etwas abwärts gerichtet.
Der Kopf ganz rechts in der Münchener Anbetung der Könige. His. XIII.

89. 21) Zahlreiche Kinderstudien, in Landschaft.
His. LXXI.

90. 22) Aufgeschlagenes Buch.
Dem gleich, das im Münchener Marientod rückwärts auf der Bettwand liegt. Oben flüchtige Umrisse eines Tieres.

91. 23) 2 Wappenschilde und Schrift, oben: depictum per magistrum Johannem Holpain augustensem 1502.
So die Inschrift des Kaisheimer Altars auf dem Bilde des Ecce homo.

Weitere Silberstiftzeichnungen dieser Zeit:

92. Dicker Mönch, Profil nach rechts.
Basel U XVI, 25. W. 38. His. LXVI. h. 0,135, b. 0,0,97. Offenbar das gleiche Modell wie auf Blatt 9 im Skizzenbuche.

93. „Hans Gleichlin“, älterer Mann mit langem Haar.
Basel U XVI, 25. W. 38. His. LXIII. h. 0,135, b. 0,103. Von späterer Hand übergangen.

94. Vornehmer Mann, nach links.
Basel U XVI, 25. W. 39. His. LX. h. 0,134, b. 0,096. Der bartlose Kopf rechts in der Beschneidung vom Kaisheimer Altar.

95. Kopf eines Mönches, Profil nach links. In Querformat.
Basel U XVI, 26. W. 49. His. LIV. h. 0,095, b 0,138.

96. Kopf eines Mönches, $^3/_4$ Profil nach links. In Querformat,
Basel U XVI, 26. W. 50, His. LXIV. h. 0,096, b. 0,122.

97. Profilkopf eines bärtigen Mannes mit Kappe. In Querformat.
Basel U XVI, 26. W. 51. His. LIX. h. 0,91, b. 0,138. Kommt im Münchener Marientode und nochmals im Augsburger Katharinenbilde vor.

98. Vier Studienköpfe auf einem Blatt.

Frankfurt 683. h. 0,191, b. 0,140. In unmittelbarer Beziehung zu dem zweiten Frankfurter Allerheiligenblatt. Zuletzt veröffentlicht in: Weis-Liebersdorf: „Das Jubeljahr 1500." S. 95.

99. Studienblatt mit verschiedenen Skizzen.

Paris. Louvre. Sammlung His de la Salle, 189. h. 0,129, b. 0,084. 2 Studien zum Kopf einer Frau mit Kopftuch (lassen an die Thekla der Paulusbasilika denken). Ein sitzender Mann, eine knieende Figur, eine Architektur-Skizze. Mit Tinte nachgezeichnet. Rückseite: In Querformat 3 Studien eines nackten, sitzenden Mannes. Das Blatt kann nicht mit absoluter Sicherheit für Holbein in Anspruch genommen werden.

SILBERSTIFTZEICHNUNGEN DER ZEIT NACH 1508

100. Leonhard Wagner. $^3/_4$ Profil nach links.

Berlin 2524. W. XX, 124. h. 0,135, b. 0,093. Mit Tinte bez.: „Her Leonhard Wagner". Oben Rechnungsvermerke Holbeins mit Silberstift. Rückseite: Schrift, schwer zu entziffern: „. . . . thomprobst zu . . ." (Silberstift.) Der Dargestellte war ein berühmter Schreiber im Kloster St. Ulrich. † 1522. Der Kopf ist für den heiligen Ulrich im Augsburger Bilde von 1512 verwendet worden. Weiß gehöht. Zweifach überarbeitet.

101. Leonhard Wagner. Profil nach rechts.

Berlin 2525. W. XVII, 125. h. 0,135, b. 0,095. Mit Silberstift echt bez.: „Her lienhart der gůt schreiber zv Sant v̊lrich mit namē wagner." Rot und weiß gehöht.

102. Leonhard Wagner.

Wiederholung des vorigen Blattes. Kopenhagen 3. His LVIII, W. 225.[1]) „Der her lienhart hatt 115 schriften gemacht vnterschid(lich)". Diese Bemerkung bezieht sich auf seine „Proba centum scripturarum diversarum manu exaratarum", einer Zusammenstellung von Faksimiles verschiedener Handschriften seit dem XI. Jahrhundert, die 1507 vollendet und dem Kaiser Maximilian gewidmet wurde. Das Blatt ist also sicher nach 1507 entstanden.

103. Conrad Merlin, von vorn, in Querformat.

Berlin 2526. W. XXX, 126. h. 0,104, b. 0,15. Mit Silberstift echt bezeichnet: „Conrat merlin, abt zů Sannt Vlrich zů aůgspurg". Merlin wurde 1496 Abt und starb am 2. II. 1510. Dieses Datum gibt den terminus ante quem für die Entstehungszeit des Blattes. Mit Tusche und Feder übergangen und sehr entstellt. Rücks.: Zwei Hände in gegenseitiger Bewegung.

104. Johannes Schrott. $^3/_4$ Profil nach links, aufwärts blickend.

Berlin 2529. W. XV, 129. h. 0,14, b. 0,1. Mit Tinte bezeichnet: „Abbt zu S. Ulrich zu augspurg". Schrott wurde 1510 im Alter von 33 Jahren Abt, mußte aber schon 1513 wegen seines schlechten Lebenswandels von Augsburg

[1]) Die ungefähren Maße der Kopenhagener Blätter, die ich nicht aus eigener Anschauung kenne, sind nach Woltmann: Höhe 0,120 bis 0,142, Breite 0,085 bis 0,103.

entfliehen. Er wurde später wieder in seine Würden eingesetzt, mußte aber endlich nochmals entsagen und starb 1539. Holbeins Porträtzeichnungen müssen in die Jahre 1510—13 fallen. Rückseite mit Tinte in alter Schrift: „Apt zu S. vlrich zu augspurg". Mit Tusche überarbeitet.

105. Johannes Schrott, in halber Figur, die Arme aufgestützt, Profil nach links.

Berlin 2528. W. L, 128. h. 0,133, b. 0,102. Mit Tinte bezeichnet: „Abbt zu s. vlrich der Schrot". Mit Bleistift überarbeitet.

106. Johannes Schrott. 3/4 Profil nach links, aufwärts blickend.

Berlin 2527. W. LIV, 127. h. 0,10, b. 0,093. Mit Tinte bezeichnet: „Abbt zu S. vlrich der Schrot". Rückseite mit Tinte in alter Schrift: „Apt zu S. Ur . . .". Weiß gehöht. Mit der Feder ungeschickt überarbeitet.

107. Johannes Schrott. 3/4 Profil nach links.

Berlin 2530. W. XXVII, 130. h. 0,136, b. 0,092. Ohne Namen. Teilweise leicht mit Tusche übergangen.

108. Johannes toctoris, nochmals Schrott. 3/4 Profil nach links.

Basel[1]). His XXV. W. 41. h. 0,138, b. 0,105. Mit Silberstift echt bezeichnet: „johannes toctoris". Silberstift mit Rötel. Einiges mit der Feder nachgezogen.

109. Johannes Schrott und Hans Griesher. Beide auf einem Breitblatt, einander zugewandt.

Berlin 2531. W. XXXXIX, 131. h. 0,102, b. 0,154. Mit Blei und Tusche übergangen.

110. Johannes Schrott und Hans Griesher. Andere Aufnahme der beiden Köpfe.

Weimar. His X, W. 279.[2])

111. Hans Griesher. Profil nach links.

Berlin 2532. W. XXXV, 132. h. 0,136, b. 0,092. Mit Tinte bez.: „Her Hanns Gresser". Auf der Rückseite mit Tinte in alter Schrift: „he hans grissher". (Hans Griesher war Großkellner des Ulrichklosters). Später übergangen, auch im Kontur entstellt.

112. Hans Griesher. 3/4 Profil nach links.

Berlin 2538. W. LXVII, 131. h. 0,116, b. 0,085. Mit Tinte: „Her Hanns Großkellner". Total übergangen, die ursprüngliche Zeichnung ist nahezu ganz verschwunden.

113. Hans Griesher.

Weimar. His XXII, W. 280. Bez.: „Her Hans Griesher zu S. Ulrich".

114. Hans Griesher.

Kopenhagen (4). W. 226. His LXXVI. Wiederholung des voriges Blattes.

[1]) Die Blätter 108, 127, 158, 159, 160 (197), 161, 162, 163, 164, 170, 199, 203, 220 bildeten ursprünglich das zweite der im Amerbach-Inventar D erwähnten Skizzenbücher Holbeins des Älteren (Ganz S. 53).

[2]) Die ungefähren Maße der Weimarer Blätter sind nach Woltmann: Höhe 0,14 bis 0,155, Breite 0,1 bis 0,105. Nicht selbst gesehen.

115. Heinrich Grün, Profil nach rechts.

Berlin 2534. W. V. 134. h. 0,097, b. 0,09. Unten rechts mit Rötel in echter Schrift bezeichnet: „Hē hainrich grün zů Sant vlrich". Oben mit Tinte wiederholt. Mit Bleistift und Tusche ganz überarbeitet.

116. Heinrich Grün. Profil aufwärts nach rechts.

Berlin 2533. W. LX, 133. h. 0,095, b. 0,075. Mit Tinte bezeichnet: „Her Heinrich Grün". Mit Bleistift und Tusche ganz überzeichnet.

117. Her Heinrich grün zu S. Ulrich.

Bamberg I, A. 6, His XXVI. h. 0,116, b. 0,087. Mit Tinte bezeichnet. Das jetzt vorhandene ist eine lavierte Federzeichnung. Es darf als sicher angenommen werden, daß es sich nur noch um eine spätere Überarbeitung auf Grund einer alten Silberstiftzeichnung handelt.

118. Jörg Winter. Profil nach rechts.

Berlin 2535. W. XXXI, 135. h. 0,094, b. 0,076. Echt bezeichnet: „ierg winter." Mit Feder nachgezeichnet.

119. Herr Clement zu S. Ulrich. $^3/_4$ Profil nach rechts, der Kopf mit der Kapuze bedeckt.

Berlin 2536. W. XXXVIII, 136. h. 0,137, b. 0,096. Mit Silberstift echt bezeichnet: „Her clement zu Sant Ulrich". Die rechte Seite (linke Gesichtshälfte) mit Tusche übergangen.

120. Her Clement zu S. Ulrich. Profil nach rechts.

Weimar. His XXXIV. W. 281. Bez.: „Herr clement zu Sant ulrich".

121. „Hans" aus S. Ulrich. Profil nach links.

Berlin 2537. W. XXII, 137. h. 0,098, b. 0,067. Mit Tinte in alter Schrift bez.: „Hans war zů S. v̈lrich". Beschädigt und zum Teil verwischt.

122. Peter Wagner, etwas nach rechts gewandt, links Rest eines Profiles.

Berlin 2540. W. X, 140. h. 0,098, b. 0,102. Rechts mit Silberstift echt bez.: „abt der" . . . oben mit Tinte: „Abbt zu dierhaubtn". Rücks. nochmals mit Tinte in alter Schrift; „Abt zu dierhaupte". Der Dargestellte wurde 1511 Abt des Klosters Thierhaupten. Für die Entstehungszeit des Blattes ist damit ein terminus post quem gegeben. Teilweise mit Tusche übergangen.

123. Peter Wagner. Wiederholung des vorigen Blattes.

Kopenhagen 5. His. XLIII. W. 227. bez.: „her petter wagner apt zu dierhapten".

124. Kopf eines Mönches, mit der Kapuze bedeckt. $^3/_4$ Profil nach rechts.

Berlin 2539. W. XXV, 139. h. 0,135, b. 0,092. Ganz mit Tusche und Feder übergangen. Rücks. eine Faust.

125. Kopf eines Mönches.

Bamberg I, A, 7. His. IV. W. 28. h. 0,138, b. 0,09. Im ganzen gut erhalten. Nur einiges mit der Feder nachgezogen.

126. Kopf eines Mönches, $^3/_4$ Profil nach rechts.

Dessau. His. L. Umrisse anscheinend stellenweise mit Tusche übergangen. Nicht selbst gesehen.

127. Kopf eines 80jährigen Mönches, mit der Kapuze bedeckt. $^3/_4$ Profil nach rechts.

Basel. His. LXXII. W. 44. h. 0,136, b. 0,102. Mit Silberstift echt bez.: „Im 1513 jar an sant matheis tag 80 jar alt" . . . Rot und weiß gehöht. Einige spätere Eintragungen, schwarz.

128. Kopf eines Mönches. $^3/_4$ Profil nach rechts. In Querformat.

Basel U XVII, 51. His. LXI. W. 51. h. 0,105, b. 0,137. Gut erhalten. Schrift, auch auf der Rückseite, nicht deutlich zu entziffern.

129. Kopf eines Mönches.

Bernburg, herzogl. Bibliothek. Von Woltmann beschrieben (No. 180). Nicht selbst gesehen.

130. Kopf eines Mönches. Profil nach links.

Venedig. h. 0,105, b. 0,083. Von Woltmann beschrieben (No. 278). Nicht selbst gesehen.

131. Hans, Laienbruder, bärtiger Kopf. $^3/_4$ Profil nach rechts.

Berlin 2550. W. XXXVI, 150. h. 0,124, b. 0,094. Mit Tinte bez.: „Bruder Hanns perting". Mit Tusche überarbeitet.

132. Hans, Laienbruder. Profil. (Rücks. von Nr. 174).

Berlin 2551, Rückseite. W. LIX, 151. Mit Rötel echt bez.: „Bruder Hans bertin."

133. Kaiser Maximilian zu Pferde, etwas nach links gewandt.

Berlin 2509. W. XXXVII, 109. h. 0,153, b. 0,092. Echt bez. mit Rötel: „der groß Kaiser maximilian". Silberstift, mit Weiß gehöht. Rückseite: Spuren eines Reiterbildnisses, vom Rücken gesehen.

134. Herzog Karl von Burgund, $^3/_4$ Profil nach rechts, mit dem Falken auf der Hand (Karl V. als Knabe).

(Nach einem niederländischen Porträt gezeichnet, das in zwei Exemplaren, in Trier und in Wien erhalten ist.)

Berlin 2510. W. VII, 110. h. 0,152, b. 0,0,92. Echt bez. in Rötel: „herzog karl vo burgundy". Mit Bleistift übergangen. Rückseite: Grössere Wiederholung der Hand mit dem Falken. Mit Rötel echt bez.: „Kaisers falk." Gut erhalten.

135. Kunz von der Rosen, $^3/_4$ Profil nach links, aufwärts blickend.

Berlin 2511. W. XI, 111. h. 0,097, b. 0,088. Mit Tinte bez.: „Cuntz v. der Rosen" (der lustige Rat des Kaiser Maximilian). Nur unwesentliche Bleistifteintragungen.

136. Kunz von der Rosen. 3 verschiedene Aufnahmen des Kopfes auf einem Blatt.

Berlin 2512. W. XVI, 112. h. 0,133, b. 0,087. Eine der Aufnahmen fand für den Armbrustschützen rechts im Sebastiansmartyrium Verwendung. Oben mit Tinte in alter Schrift: „conrat võ de rosẽ." Etwas mit weiß gehöht. Im wesentlichen gut erhalten. Rückseite: Fragment eines Gedichtes (mit Tinte in Holbeins Schrift):

Der allt
neid macht Krieg
Der neid macht Krieg
Dar um dich füg. friedlich
zu sein. So beleibst bey güt vnd erẽ dein.
Der allt
Krieg macht wieder a (rm)
Krieg ist nit gut. vor
(Ü)bermüt dü dich bewa(r)
(d)urch Krieg so wirt d(u)
wider arm.
(d)urch aygin sin . . . . .
. . . der ich vor wass . . d
. . brach mich neid br . . .

137. Jacob Fugger. Profil nach links.

Berlin 2517. W. XIV, 117. h. 0,134, b. 0,09. Mit Tinte bez.: „Her Jacob Fuckher". Rückseite: Mit Tinte in alter Schrift: „Her Jacob Fugker von Augsp . ." (Jacob Fugger, der Reiche, lebte 1459—1525). Bis auf wenige Bleistifteintragungen gut erhalten.

138. Jacob Fugger. $^3/_4$ Profil nach links.

Berlin 2518. W. XXXXII, 118. h. 0,133, b. 0,09. Mit Tinte bez.: „Jacob fuckher" Rücks. mit Tinte in alter Schrift: „Her Jacob fuger vō Augspurgk". Die Mütze mit Tusche gedeckt. An Mund, Nase, Augen Federeintragungen.

139. Jacob Fugger. Gleiche Aufnahme wie die vorige.

Kopenhagen. His. XLVI. W. 224. In später Schrift bez.: „Jacob Fugcr, gestorben 1526". Die Jahreszahl ist nicht genau. Links vom Munde die alte Datierung: 1509.

140. Raimund Fugger. Profil nach links.

Berlin 2519. W. XXXXVI, 119. h. 0,133, b. 0,091. Mit Tinte bez.: „Raymundy fuckher". Raimund Fugger war ein Neffe Jacobs. Lebenszeit: 1489—1536. Hier wohl mindestens 20 jährig, also nach 1509. Konturen ungeschickt mit der Feder nachgezogen.

141. Anton Fugger. Profil nach rechts.

Berlin 2520. W. III, 120. h. 0,134, b. 0,088. Mit Tinte bez.: „Anthoni fuckher". Anton Fugger war ein Neffe Jacobs. Lebenszeit: 1493—1560. Hier 15—20 jährig. Das Blatt ist also um 1508—13 entstanden. Weiß gehöht. Mit Bleistift und Feder stark übcrzeichnet. Rückseite: Maßwerkstudie.

142. Ullrich Fugger. $^3/_4$ Profil nach links.

Berlin 2521. W. LXIII, 121. h. 0,134, b. 0,089. Mit Tinte bez.: „vlrich fuckher d. Junger". Er lebte 1482—1527. Hier etwa 30 jährig. Das Blatt wäre demnach um 1512 entstanden. Mit Tusche und Feder überarbeitet.

143. Ullrich Fuggers Frau, Veronica Gaßner. $^3/_4$ Profil nach links.

Berlin 2522. W. II, 122. h. 0,127, b. 0,102. Mit Tinte bez.: „vlrich

fuckhern des jungen hausfr". Die Vermählung fand am 23. V. 1516 statt; da die Bezeichnung des Blattes jedoch später ist, ist der Termin für die Entstehung der Zeichnung nicht bindend. Total übergangen. Kein Rest mehr von der ursprünglichen Zeichnung.

144. Graf Georg Thurzo, 3/4 Profil nach rechts.

Berlin 2514. W. XXIII, 114. h. 0,15, b. 0,093. In alter Schrift mit Tinte: „Her jörgj dorssi". Schwiegervater des Raimund und Schwiegersohn des Ulrich Fugger. Einiges mit Feder nachgezeichnet.

145. Graf Georg Thurzo, Profil nach rechts.

Berlin 2515. W. IX, 115. h. 0,152, b. 0,095. In alter Schrift mit Tinte: „her jorg her dorssi". Schlecht erhalten. Mit Feder überzeichnet.

146. Gräfin Thurzo, fast Profil nach rechts.

Berlin 2516. W. XIII, 116. h. 0,132, b. 0,092. Mit Tinte bez.: „Dorsinn" (Gemahlin des Obigen). Mit Feder und Tusche ganz überzeichnet.

147. Bürgermeister Ullrich Schwartz, der Kopf beinahe von vorn, etwas gesenkt, die Augen geschlossen.

Paris. Louvre, No. 2051. h. 0,123, b. 0,094. Oben bez. „ALT ULRICH SCHWARCZ." Schärfer im Strich als andere Holbeinsche Porträtzeichnungen, vielleicht, weil es sich nicht um eine Naturaufnahme handelt. (Schwartz wurde 1478 hingerichtet.) Wohl erhaltene Silberstiftzeichnung.

148. Bürgermeister Artzt. Profil nach links.

Berlin 2513. W. IV, 113. h. 0,133, b. 0,104. Mit Tinte in alter Schrift: „burgēmeister artzet jez des gantzē bund oberester hauptman". Artzt wurde 1511 zum Hauptmann des schwäbischen Bundes ernannt. Kann die Inschrift für gleichzeitig gelten, so ist mit diesem Jahre also der terminus post quem gegeben. Das Gesicht ist mit Tinte übergangen.

149. Bürgermeister Artzt. Gleiche Aufnahme.

Kopenhagen 1. His. XVII. W. 223. Alt bez. „Ulrich artzet burger Master habtman des bun . ." Rücks. Renaissancearchitektur (35).

150. Bürgermeister Artzt, 3/4 Profil nach rechts.

Bamberg I A, 1. His. XVIII. W. 22. h. 0,10, b. 0,076. Die Inschrift ist verstümmelt. Rand der Pelzkappe, Augen, Nase, Mund, Rand des Bartes sind nachgezeichnet.

151. Sigmund Holbein. Profil nach rechts.

Berlin 2508. W. I, 108. h. 0,132, b. 0,101. Mit Tinte in alter Schrift: „Sigmund Holbain maler". Bis auf unwesentliche Bleistifteintragungen und Verschärfung des Strichs an Auge und Nase gut erhalten.

152. Sigmund Holbein. Profil.

London. John Malcolm Esq. Great Stanhope Street 7. Mayfair. Bez.: „1512 Sigmund Holbein maler Hanns . . . pruder des alten". Silberstift, mit rot und weiß gehöht. h. 0,105, b. 0,129. Von Woltmann beschrieben (No. 235). Mir nicht bekannt. Woltmann sagt: „Dem Berliner Exemplar nicht gleichkommend, doch ebenfalls von der Hand des Meisters. Dem Wortlaut der Bezeichnung zufolge das Exemplar, welches Sandrart besessen hat; gestochen in dessen Teutscher Akademie. Sammlungen Th. Lawrence und J. C. Robinson. — Ältere Kopie in Düsseldorf, Kupferstichkabinett der Akademie."

153. Ambrosius und Hans Holbein, die beiden Köpfe nebeneinander, in $^{3}/_{4}$ Profil, einander zugewandt.

Berlin 2507. W. XXXIX, 107. h. 0,102, b. 0,153. Mit Silberstift echt bez.: 1511 14

prosy Hanns

Holbain

Die Zahl über dem Kopf des Ambrosius ist unleserlich. Im Kopf des Hans ist einiges mit der Feder nachgezogen.

154. Burkhart Engelberg.

Kopenhagen 11. His XLVII. W. 231. ca. h. 0,135, b. 0,10. Bez.: „Mayster burghart Engelberg, stainmetz werkman zu S. Ulrich Kirch". Er war seit 1477 Bauleiter der Ulrichskirche, starb am 14. II. 1512. Die Zeichnung muß also vor 1512 entstanden sein.

155. Matthäus Roritzer (?), $^{3}/_{4}$ Profil nach links.

Berlin 5008 (Sammlung Beckerath). h. 0,122, b. 0,094. Die Bezeichnung:

„Meyster . . . . Matheu . .

von . . . . Regensp . ."

stammt aus dem XIX. Jahrhundert. Links unten ein Steinmetzzeichen: Ausgezeichnet durch besonders eingehende und sorgfältige Modellierung. Die Zeichnung muss verhältnismäßig früh angesetzt werden, jedoch keinesfalls vor 1508. Gibt sie wirklich den Regensburger Dombaumeister wieder, so kann sie nicht nach dem Leben gefertigt sein, da dieser 1495 bereits verstorben ist. Der Charakter der Zeichnung, die an Frische und Lebendigkeit hinter anderen Holbeinzeichnungen zurücksteht, scheint eine Bestätigung dieser Annahme zu sein. Von Woltmann beschrieben, als No. 196, Sammlung Grahl, Dresden. Pupillen, Haare, Mütze, Rock mit Tinte nachgezeichnet. Sonst gut erhalten. Veröffentlicht in den „Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet zu Berlin", Tafel XVIII A. (Zusammen mit Nr. 191).

156. Hans Schwartz, ein wenig nach rechts gewandt, gerade heraus blickend.

Berlin 2553. W. XXIV, 153. h. 0,124, b. 0,098. Bez. in alter Schrift: „hans schwarz stainmez". Der Dargestellte stammt aus Augsburg, war später in Nürnberg als Bildschnitzer bekannt. (Bode: Deutsche Plastik, S. 189 u. 229. Hampe: „Ein neues österreichisches Medaillenwerk". Bayr. Gewerbezeitung X, 1 und 30. 1897.) Verrieben und zum Teil überzeichnet.

157. Hans Schwartz, $^{3}/_{4}$ Profil nach links.

Berlin 2554. W. LXVIII, 154. h. 0,129, b. 0,081. Mit Tinte in alter Schrift: „hans schwartz stainmetz". Weiß gehöht. Mit Tusche übergangen. Rücks. Sturz des Phaethon.

158. Hans Schlegel, $^{3}/_{4}$ Profil nach rechts.

Basel. His II. W. 48. h. 0,138, b. 0,106. Mit Silberstift echt bez.: „hanns schlegel. maller". Silberstift mit Rötel. Mit der Feder überarbeitet.

159. Hans Harwin, $^{3}/_{4}$ Profil nach rechts.

Basel. His XLIV. W. 46. h. 0,138, b. 0,106. Mit Silberstift echt bez.: „hans harwin". Silberstift mit Rötel. Stark mit der Feder überarbeitet.

160. Hans Schm ... Kopf mit langem Lockenhaar, wenig nach links gewandt.

Basel. His XI. W. 47. h. 0,138, b. 0,107. Mit Silberstift echt bez.: „hans schm . . .". Überarbeitet, stellenweise mit Tusche. Rücks. flüchtige Skizze verschiedener Heiliger.

161. Hans Aytelz, 3/4 Profil nach rechts.

Basel. His XL. W. 40. h. 0,138, b. 0,104. Mit Silberstift echt bez.: „Hans aytelz". Silberstift mit Rötel. Mit der Feder überarbeitet. Rücks. ein sitzender Mann. Sehr frei. Kaum noch von Holbein selbst.

162. Adolf Dischenmacher, fast Profil, nach links.

Basel. His XXXII. W. 42. h. 0,138, b. 0,105. Mit Silberstift echt bez.: „adolf dischenmacher". Silberstift mit Rötel. Einiges später verschärft.

163. „Der lustige Gesell", 3/4 Profil nach links.

Basel. His LXVIII. W. 36. h. 0,14, b. 0,106. Mit Silberstift echt bez.: „alle zeyt lustiger gesel". Das weitere nicht deutlich. Silberstift mit Rötel und Weiß. Einiges nachträglich verschärft.

164. Hans Pfleger, beinahe Profil, nach links.

Berlin 2543. W. LXXI, 143. Mit Tinte bez.: „hanns pfleger".

165. Hans Herlins, 3/4 Profil nach links.

Berlin 2541. W. XII, 141. h. 0,134, b. 0,086. Unten rechts mit Tinte in alter Schrift: „Hanns Herlins". Mehrfach übergangen.

166. Hans Herlins, 3/4 Profil nach rechts.

Berlin 2542. W. LXV, 142. h. 0,14, b. 0,103. Ohne Namensbezeichnung, aber die gleiche Persönlichkeit. Mit Tusche überarbeitet, durch scharfe Schwärzen sehr entstellt. Rücks.: Schrift, nur teilweise zu entziffern. Der Sinn läßt sich nicht sicher ermitteln. Silberstift.

167. Schneider Grün, Profil nach links.

Berlin 2545. W. XXXXIII, 145. Rest einer echten Bezeichnung: „als grün", oben mit Tinte in alter Schrift: „grün, schneider". Weiß gehöht. Mit Tusche überarbeitet. Rücks. Renaissancefiguren u. Ornament.

168. Schneider Grün, 3/4 Profil nach links.

Berlin 2546. W. LXII, 146. Nicht bezeichnet, aber sicher dieselbe Persönlichkeit. Weiß gehöht. Mit Tusche überarbeitet.

169. Hans Nell, etwas nach links gewandt.

Berlin 2548. W. XXVIII, 148. h. 0,143, b. 0,085. Mit Rötel in echter Schrift: „hans nell". Mit Tinte bez.: „Hanns Nell". Oben sind 2 Gesimse skizziert. Mit Bleistift überarbeitet.

170. Gumpret Schwartz, Profil nach rechts. Brustbild.

Basel. His LIII. W. 34. h. 0,14, b. 0,106. Mit Silberstift echt bez.: „gumpret Schwartz" und an der Seite: „Schulmaister vom frauen". An Stirn und Auge nachgezeichnet.

171. Jörg Schenk zum Schenkenstein, 3/4 Profil nach rechts.

Berlin 2547. W. XVIII, 147. h. 0,134, b. 0,09. Mit Tinte bez.: „Jerg Schenckh zum Schenckhenstain". Rücks. schwer leserlich in echter Schrift anscheinend der gleiche Name. Im wesentlichen gut erhalten.

172. Gumprecht Rauner, Brustbild nach rechts, Profil.

Berlin 2549. W. XXVI, 149. h. 0,136, b. 0,096. Mit Tinte in alter Schrift: „gumprecht rawner". Durch rohe Überarbeitung mit der Feder total entstellt.

173. Jörg Fischer, Brustbild nach rechts. Beinahe Profil.

Berlin 2564. W. LXX, 164. h. 0,136, b. 0,096. Echt bez.: „. . rg fischer" (kaum mehr leserlich). Stark überarbeitet.

174. Kunspergs Niclas, beinahe Profil nach rechts abwärts. In Querformat. Rechts eine halb geschlossene Hand.

Berlin 2551. W. LIX, 151. h. 0,103, b. 0,153. Mit Rötel in echter Schrift: „Kuntzspergs niclas". Mit Tusche verstärkt. Rücks. Profil des Bruder Hans, vgl. No. 132.

175. Niclas beim Kunsperger, beinahe Profil nach links, abwärts.

Berlin 2552. W. XXXIII, 152. h. 0,101, b. 0,094. Anscheinend echt bez.: „her hecke Niclas beim Kunsperger". Überzeichnet und durch Federstriche stark entstellt, der Bart vielleicht ganz neu, die Ähnlichkeit mit dem vorigen ist im übrigen durchaus überzeugend. Rücks. ein Geistlicher, von vorn gesehen und nach links abwärts blickend. Rankenornament.

176. Martin, der Fugger Diener, beinahe Profil nach links.

Berlin 2523. W. XXXXI, 123. h. 0,11, b. 0,098. Rechts unten mit Tinte: „martin d fuckher diener". Teilweise mit Feder überarbeitet.

177. Jörg Somer, propst.

Bamberg I A, 4. His XXXIX. W. 25. h. 0,139, b. 0,088. Bez.: „somer, propst." Weiß und rot gehöht. Einige Verschärfungen an Kontur, Lippenspalt, Nase.

178. Jörg . . . . propst, Brustbild nach rechts gewandt.

Berlin 2544. W. XXI, 144. h. 0,15, b. 0,105. Mit Silberstift echt bez.: „Jorg Konrad propst des Kardinals secretary" (Sekretär des Kardinals Matthäus Lang). Die linke Gesichtshälfte verdorben. Bleistifteintragungen.

179. Hans Ullrich, fast Profil, aufwärts blickend.

Bamberg I A, 5. His LV. W. 26. h. 0,093, b. 0,089. Mit Rötel alt bez.: „her hans vlrich". Später in Tinte hinzugefügt: „Kinlein". Gut erhalten.

180. Kristoff Dors . . .

Bamberg I A, 2. W. 23. h. 0,082, b. 0,071. Alt bez.: „her Kristoff dors . . ." Verblasst und an Lippenspalt und Auge etwas verschärft.

181. Jorg Bomheckel, Profil nach rechts.

Berlin 2579. W. LXXII, 179. h. 0,139, b. 0,099. Mit Tinte in alter Schrift: „Jorg bomheckel". Das Gesicht etwas rot gehöht, verhältnismäßig gut erhalten, alles übrige farbig übertuscht.

182. Junger Mann mit Mütze.

Bamberg I A, 3. W. 24. h. 0,14, b. 0,084. Bez.: „. . ff man . . ." Verblaßt. Leichte Eintragungen an Auge und Mund.

183. Mann mit Barett, $^3/_4$ Profil nach links.

Berlin 2567. W. LXI, 167. h. 0,118, b. 0,092. Fragment einer Inschrift mit Tinte: „eck". Rot und weiß gehöht. Mit Tusche überarbeitet.

184. **Bartloser, älterer Mann mit Mütze, beinahe Profil nach rechts.**
Berlin 2574. W. LVIII, 174. h. 0,152, b. 0,101. In Silberstift echt bez.: „jorig bo . . en . . . “. Sehr stark überarbeitet.

185. **Bärtiger Kopf, Vollbart und gedrehter Schnurrbart, mit Haube, fast Profil nach links.**
Berlin 2570. W. LVI, 170. h. 0,093, br. 0,072. Etwas weiß gehöht. Mit Bleistift überzeichnet.

186. Bartloser Kopf mit Mütze. Profil nach rechts.
Berlin 2566. W. LV, 166. h. 0,14, b. 0,089. Rückseite: Mit Tinte in alter Schrift: „prunn“. Nicht sicher zu entziffern. Rot und Weiß gehöht. Mit Tusche übergangen.

187. Bärtiger Kopf mit Mütze. 3/4 Profil nach links.
Berlin 2571. W. LIII, 171. h. 0,134. b. 0,097. Mit Tusche überarbeitet. Rückseite: Schrift (Silberstift), nicht alles deutlich zu entziffern. Anscheinend Rechnungsvermerke.

188. Junger Mann mit Mütze. Profil nach rechts.
Berlin 2563. W. LII, 163. h. 0,132, b. 0,097. Bezeichnung nicht zu entziffern. Rot und weiß gehöht. Gut erhalten.

189. Junger Mann mit Mütze, etwas nach links gewandt und aufwärts blickend.
Berlin 2568. W. XXXXVII, 168. h. 0,14, b. 0,102. Rot und weiß gehöht. Zum Teil übergangen und durch scharfe Eintragungen entstellt.

190. Bärtiger Kopf mit krausem Haar. 3/4 Profil nach links.
Berlin 2562. W. XXXXIV, 162. h. 0.132, b. 0,086. Silberstift-Schrift auf Vorder- und Rückseite, nicht sicher zu entziffern. Stark überarbeitet.

191. Bartloser älterer Mann mit Pelzmütze. Profil nach rechts.
Berlin 2569. W. XL, 169. h. 0,127, b. 0,097. Rückseite mit Tinte in alter Schrift: „ . . . nuk von Augspurg“. Mit Bleistift und Tusche ganz überarbeitet. („Zeichnungen alter Meister“ Tafel XVIII A.)

192. Junger Mann mit langem Haar und Barett. 3/4 Profil nach links.
Berlin 2565. W. XXXII, 165. h. 0,132, b. 0,095. Mit Silberstift: „novem“. Mit Tinte in alter Schrift: „20 wund“. Einige fremde Striche an Augen und Kinn. Rückseite: Renaissanceornament und Figuren.

193. Bartloser älterer Mann mit Barett und Halskette. 3/4 Profil nach rechts.
Berlin 2572. W. XIX, 172. h. 0,132, b. 0,101. Rot und weiß gehöht. Einiges mit der Feder nachgezeichnet. Rückseite: Renaissanceornament (Nr. 237).

194. Alter Mann mit langem Bart und Haar. Profil nach rechts.
Berlin 2577. W. XXXIV, 177. h. 0,133, b. 0,091. Modell des Gottvater im Schwartzepitaph und des einen Zuschauers zur Linken im Sebastiansmartyrium. Irrtümlich ist Woltmanns Angabe, daß das gleiche Modell auch für den Kopf des gekreuzigten Petrus in Augsburg Verwendung gefunden habe. Weiß gehöht. Mit Tusche verstärkt. Rückseite: Renaissanceornament Nr. 238).

195. Bartloser Alter, der Kopf nach links abwärts, die Augen geschlossen.
Berlin 2578. W. XXXXVIII, 178. h. 0,118, b. 0,095. Rückseite: Schrift nicht zu entziffern. Rot und weiß gehöht. Durch ungeschickte Federstriche entstellt.

196. Bartloser Alter mit langem Haar. $^3/_4$ Profil nach links.

London (Brit. Mus. 1885. 5 . 9 . . . 1612). h. 0;128, b. 0,094. Anscheinend dasselbe Modell wie Berlin 2578. Flüchtiger gezeichnet als andere Holbeinsche Silberstiftporträts. Rückseite: Sebastian an einen Baum gebunden, als Plastik auf einem Sockel stehend, schräg geschoben. Eher Nachzeichnung nach einer spätgotischen Holzskulptur als für eine solche als Vorlage bestimmt. Vorder- und Rückseite publiziert von der Vasari Society 1905—6. Nr. 15—16.

197. Kopf eines bärtigen Mannes.

Basel. His XXI. Rückseite von Nr. 160. Silberstift mit Rötel.

198. Junger Mann. Profil nach rechts.

Bamberg I. A. 11. His XXIII. W. 32. h. 0,119, b. 0,082. Durch vielfache Nachzeichnung und häßliche Flecke arg entstellt.

199. Ein Krieger. Brustbildnis in $^3/_4$ Profil nach rechts.

Basel. His XXVIII. W. 45. h. 0,135, b. 0,101. Wohl erhalten.

200. Bartloser älterer Mann mit langem Haar.

Bamberg I. A. 8. His LI. W. 31. h. 0,124, b. 0,086. Unleserliche Schrift, auch auf der Rückseite.

201. Bartloser Mann mit Pelzkappe. $^3/_4$ Profil nach rechts.

Bamberg I. A. 9. h. 0,095, b. 0,083. Gut erhalten, aber fleckig. Rückseite: Zeichnungen von fremder Hand.

202. Älterer, dicker Mann mit wirrem Haar.

Bamberg I. A. 10. His LXVII. W. 31. h. 0,089, b. 0,085. Das Papier ist fleckig, die Zeichnung aber gut erhalten. Der Dargestellte hat einige Ähnlichkeit mit dem Apostel ganz links auf der Zeichnung des Todes Mariae in Basel. Die Unklarheit der vielfachen Strichlagen läßt auf eine verhältnismäßig frühe Entstehungszeit schließen. Dies stimmt gut zu der Datierung des anscheinend verlorenen Gemäldes des Marientodes, in dem der Studienkopf wohl Verwendung gefunden hatte: um 1508.

203. Junger Mann, beinahe Profil, nach rechts, abwärts blickend.

Basel. His. LXXIV, W. 43. h. 0,135, b. 0,101. Der Dargestellte hat einige Ähnlichkeit mit dem Johannes auf dem Blatte des Todes Mariae von 1508 (Basel). Zum Teil später übergangen.

204. Junger Mann mit Mütze, lachend. $^3/_4$ Profil nach rechts.

London. Brit. Mus. 1900. 4. 11. 1.

205. Alter Mann mit langem Bart und Haar, von vorn, Mund etwas geöffnet.

Kopenhagen 7. W. 229.

206. Eine Frau.

Mit Tinte in alter Schrift bez.: „mechtilta octimo". Mailand, Ambrosiana.

207. Bärtiger Alter. $^3/_4$ Profil nach rechts.[1])

Rückseite von Nr. 206. W. 236.

208. Älterer Mann mit Mütze und Pelzkragen.

Göttingen. Geheimrat Ehlers. h. 0,14, b. 0,092. „Silberstiftzeichnung auf

[1]) Nr. 205—207 in der Zuschreibung fraglich. Nicht selbst gesehen.

weiß grundiertem Papier, weiß gehöht und — vielleicht von späterer Hand — auf Nase, Wange, Lippen und Kinn leicht rot getönt; links oben Rest einer kurzen Schrift (Name?) und weiter unten: 153, auf der Rückseite Proben von Federzeichnungen. Das Blatt gehört vermutlich in die Reihe der im Berliner Kupferstich-Kabinet vorhandenen." (Mitteilung des Besitzers.)

209. Zunftmeisterin Schwarzensteiner. 3/4 Profil nach links.

Berlin 2555. W. VIII, 155. Mit Rötel echt bez.: „Zunftmeisterin Schwartzē-stainēr der fromē frawē u seibold tochter". Weiß gehöht. Mit Bleistift überzeichnet.

210. Zunftmeisterin Schwartzensteiner. Fast Profil nach links.

Berlin 2556. W. LXIX, 156. h. 0,113, b. 0,076. Mit Tinte in alter Schrift: „swartzensteinerin". Mit Bleistift überzeichnet.

211. Zunftmeisterin Schwartzensteiner. 3/4 Profil nach links.

Berlin 2557. W. LI, 157. h. 0,117, b. 0,082. Mit Tinte in alter Schrift: „schwartzēstainerin d frome frawe seiboltin thochter vnd Zunftmaisterin". Mit Tusche überarbeitet.

212. Frau mit aufgelösten Haaren, Lider gesenkt. 3/4 Profil nach rechts.

Paris. Louvre. Sammlung His de la Salle. 188. h. 0,136, b. 0,097. Oben Schrift, unleserlich. Fleckig und zum Teil überzeichnet.

213. Das Lomentlin. 3/4 Profil nach rechts.

Berlin 2559. W. LVII, 159. h. 0,103, b. 0,089. Mit Tinte in alter Schrift: „Lamanetly ds nit ist". Eine Betrügerin, die für wundertätig galt. Sie gab vor, nicht zu essen. Hierauf bezieht sich die Inschrift. 1511 wurde sie in München entlarvt. Mit Tusche und Feder überarbeitet.

214. Die Frau eines Steinmetzen. Profil nach links.

Berlin 2575. W. XXXXV, 175. h. 0,126, b. 0,086. In Silberstift echt bez.: „Stainmetzē . . . yb des . . . men . . . . hter". Rechts ein korinthisches Kapitäl. Mit Tusche überarbeitet, nur die Haube ist unberührt. Rückseite: Renaissanceornament (Nr. 240).

215. Frau mit Haube. 3/4 Profil nach rechts.

Berlin 2573. W. LXVI, 173. h. 0,131, b. 0,097. Weiß gehöht. Mit Tusche überarbeitet.

216. Brustbild einer älteren Frau mit Haube, nach links.

Berlin 2558. W. XXIX, 158. h. 0,123, b. 0,08. Nicht die Zunftmeisterin Schwartzensteiner, wie Woltmann angibt. Rücks. Inschrift, nur das letzte deutlich: „von Augspurg". Weiß gehöht. Mit Federstrichen verschärft.

217. Junges Mädchen, abwärts blickend, lesend.

Berlin 2561. W. VI, 161. h. 0,132, b. 0,079. Gefälschte Inschrift: „A. Dürer" und „Agnes, Albrecht Dürers Schwester". Im ganzen wohl erhalten. Rücks. Renaissanceornament (Nr. 241).

218. Zwei Kinderköpfe im Profil, einander gegenüber.

Berlin 2560. W. LXIV, 160. h. 0,072, b. 0,134.

219. 4 Hände.

Berlin 2580. h. 0,142, b. 0,184. 3 davon mit Tusche übergangen.

220. 7 Hände.

Basel. His LXII. W. 35. h. 0,140, b. 0,106.

221. 3 Hände.

Basel U XVII, 20. W. 101. h. 0,096, b. 0,081.

222. Eine Quelle.

Basel U XVII, 106. W. 105. h. 0,103, b. 0,131. Farbig angelegt, auf grauem Papier grün und weiß gehöht.

223. Liegende Blumen.

Basel U II, 42. h. 0,101, b. 0,101. Rückseite: Schrift.

224. 2 Violinen, ein Hahn.

Basel U XVII, 105. W. 105. h. 0,155, b. 0,107 (unregelmäßig beschnitten).

Silberstiftstudien zum Sebastiansaltar.

225. Kopf des Armbrustschützen zur Linken.

Kopenhagen 6. His XXXIII. W. 228.

226. Studie zum Heiligen Sebastian. Rechter Arm mit Schulter und einem Teil des Kopfes.

Kopenhagen 20. W. 232. Nur der Arm vom Handgelenk bis zur Achsel ist genau übernommen.

227. 5 Hände.

Kopenhagen 30. His XXVII. W. 225. Rückseite von Nr. 102. Studien für den Armbrustschützen zur Rechten.

228. 2 Hände.

Kopenhagen 29. His XLVIII. W. 233. Für den Armbrustspanner links.

229. 2 Armbrustköcher.

Kopenhagen 34. W. 229. Bei Woltmann als „Waffen" bezeichnet. Der obere ist die genaue Vorstudie für den im Sebastiansbild links am Boden liegenden. Rückseite von Nr. 205.

230. Kopf des alten Holbein.

Chantilly. W. 277. h. 0,13, b. 0,10. Echt bez.: „Hanns Holbain, maler Der alt" und „Da ich w . ." Rot und weiß gehöht. Wenig mit Bleistift nachgezeichnet. Rücks.: Flüchtige Studien, nicht von Holbeins Hand.

Zeichnungen größeren Formates wahrscheinlich aus Holbeins Spätzeit, aber nicht sicher zu bestimmen.

231. Brustbild eines Mädchens, fast en face.

Paris. Louvre 639. h. 0,19, b. 0,154. Silberstift mit Rötel. Einiges mit der Feder nachgezeichnet.

232. Brustbild eines Mädchens, $^3/_4$ Profil nach links.

Dessau. Silberstift mit Rötel. Umriß mit der Feder nachgezeichnet. Abgebildet im Jahrb. der preuß. Kunsts. II, 10 (Seidlitz: Zeichnungen alter deutscher Meister in Dessau) und in Hirths Formenschatz 1890. No. 165.

233. Bildnis einer Frau mit Haube, $^3/_4$ Profil.

München. h. 0,275, b. 0,18. Mit Tusche überarbeitet.

234. Kopf eines Aussätzigen.

Prag. Lanna. W. 244, als Holbein der Jüngere, datiert 1523. „Handz. der Albertina", No. 1125. h. 0,265, b. 0,15. Im Text dieser Publikation wird der Kopf in Verbindung mit dem jugendlichen Aussätzigen des Sebastiansaltars gebracht, was durchaus nicht angeht. Die Zeichnung kann unmöglich mit den Kopenhagener Studienblättern zusammengehen. Die Zuweisung des Blattes an Holbein den Älteren ist als durchaus problematisch zu betrachten. Kreidezeichnung mit Farbstiften koloriert.

Renaissanceornamente auf den Rückseiten von Silberstiftporträts.

235. Berlin 2554 (Rücks. von Nr. 157).

Sturz des Phaethon (?). Anscheinend eigene Erfindung des Künstlers. Das steigende Pferd erinnert in der Haltung an das des Paulus in der Darstellung seiner Bekehrung (Paulusbasilika). Allein der zurückgeworfene Kopf ergibt den neuen Eindruck. Das zweite Pferd erinnert an das des Begleiters des Paulus. Typisch für Holbein ist die räumliche Unklarheit des Gruppenaufbaues. Ganz mißglückt ist der nach rechts ausgestreckte Unterschenkel des Stürzenden. — Teil eines korinthischen Kapitäls.

236. Berlin 2545 (Rücks. von Nr. 167).

Ein gewappneter Engel, mit zusammengestellten Füßen, stark ausgebogenem Leib, sicher stehend. Ein geharnischter Krieger in energischer Kontrapoststellung. Der Kopf zeigt einige Ähnlichkeit mit denen der Männer im Ornament der Innenflügel des Sebastiansaltars unten. Beide Figuren sind sicher nicht Holbeinscher Erfindung. Zwischen ihnen ein weiblicher Profilkopf mit Haube, flüchtig skizziert. Links oben ein Ornamentstreifen, ganz im Charakter derer des Sebastiansaltars. Rechts ein Ornament zur Füllung einer Ecke, wie es ähnlich oben an den Außenflügeln des Sebastiansaltars vorkommt.

237. Berlin 2565 (Rücks. von Nr. 193).

Gewappneter Heiliger mit einer Fahne, Standfigur in energischer Wendung. Ein Kind, halb liegend, mit aufwärts zurückgewandtem Kopf. Beide kaum von Holbeinscher Erfindung. Ein korinthisches Kapitäl. Eine Girlande, gleich denen der Außenflügel des Sebastiansaltars.

238. Berlin 2572 (Rücks. von Nr. 194).

Zwei liegende Rechteckfüllungen. Putten in Verbindung mit Ranken von Akanthus und Rosettenblüten. Dazwischen eine steigende Pilasterfüllung mit Wappen, Trommel usw.

239. Berlin 2577 (Rücks. von Nr. 195).

Kapitäle (darunter ein romanisches Würfelkapitäl) und verschiedene Renaissancezierformen.. Türsturz mit Girlanden, die zu beiden Seiten von langgewandeten Figuren getragen werden (nur flüchtig angedeutet).

240. Berlin 2575 (Rücks. von Nr. 214).

Putten und ein Greif. Eine Ornamentfigur mit männlichem, gekröntem Kopf, unten in kurze, blattförmige Flossen ausgehend. Ähnlich wie im Ornament der Innenflügel des Sebastiansaltars.

241. Berlin 2561 (Rücks. von Nr. 217).

Verschiedene Ornamentversuche. Girlande mit Putto (ähnlich denen des Augsburger Altarflügel von 1512).

242. Kopenhagen 35.

Ein reicher Renaissanceaufbau in leichten Strichen skizziert.

NACHZEICHNUNGEN UND WERKSTATTZEICHNUNGEN

243—253. Folge von 11 Blättern mit Darstellungen aus der Passion, der Donaueschinger Bilderfolge entsprechend. Die Auferstehung fehlt.

Basel U III, 15—25. W. 72—82. Durchschnittlich h. 0,216, b. 0,210. Augenscheinlich in Holbeins Werkstatt nach den fertigen Gemälden gezeichnet. Lavierte Federzeichnungen. Grund blau.

254—261. Folge von 8 Blättern mit Darstellungen aus der Passion, den Flügelbildern des Frankfurter Altars entsprechend.

Basel U III, 31—38. W. 85—91. Durchschnittlich h. 0,305, b. 0,29. Wie die obige Folge nur Werkstattnachzeichnungen. Lavierte Federzeichnungen. Grund blau. (Merkwürdigerweise scheint Woltmann die Dornenkrönung nicht zu kennen.)

262. Verkündigung vom Kaisheimer Altar.

Wien. Albertina No. 18085. h. 0,305, b. 0,19. Unten rechts die falsche Jahreszahl 1419. Schwache Nachzeichnung. Lavierte Federzeichnung.

263. Beschneidung Christi vom Kaisheimer Altar.

Berlin 2065. h. 0,403, b. 0,181. Ziemlich ungeschickte Nachzeichnung. Lavierte Federzeichnung.

264. Das mittlere Feld der Paulusbasilika.

Berlin 2385. h. 0,445, b. 0,26. Das Blatt ist nicht der Ausschnitt einer Gesamtzeichnung. Es hat seitlich freien Rand und stimmt trotzdem genau mit dem Original überein, was bei einer Vorzeichnung kaum denkbar wäre. Schwache Nachzeichnung. Blatt 262—264 anscheinend von der gleichen Hand. Lavierte Federzeichnung. In Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei abgebildet.

265. Zeichnung eines Altarflügels mit der Darstellung des Todes Mariae.

Basel. U XVI, 23. His LVII. W. 58. h. 0,227, b. 0,212. Datiert: 1508. (Handz. der Albertina No. 673). Im Amerbachschen Inventar erwähnt: „Item eine sterbende Nonne getuscht auff einem quart." (Woltmann II, 68). Federzeichnung auf rötlich braunem Papier, weiß gehöht. Die Gründe, die dafür sprechen, daß es sich nur um eine Nachzeichnung handeln kann, sind dieselben wie bei dem vorigen Blatte. Auch hier ist nur der Teil einer Komposition vorhanden (die rechte Hälfte), und das Hereinragen eines Gewandzipfels von links her beweist, daß dem Zeichner das fertige Ganze vor Augen stand. Das verlorene Original Holbeins scheint stilistisch unter den uns bekannten Werken der Paulusbasilika am nächsten gestanden zu haben. Hierzu stimmt annähernd die

Jahreszahl, die wohl die Datierung des Gemäldes wiedergibt. Der Zeichner des Blattes war vielleicht derselbe, der später das Bild der Wiener Akademiesammlung malte (vgl. Anhang Nr. IV). Keinesfalls handelt es sich um eine eigenhändige Nachzeichnung Holbeins. Hieraus erklärt sich wohl auch, daß die Silberstiftstudien, die mit dem Werke in Zusammenhang zu stehen scheinen, sich nur noch annähernd mit den von fremder Hand wiedergegebenen Typen des Blattes identifizieren lassen.

266. Die 3 Heiligen im oberen Felde des linken der Prager Altarflügel.

Darmstadt. Kupferstichkabinett. Schülerzeichnung nach dem Bilde. Lavierte Federzeichnung auf bräunlich grundiertem Papier. Weiß gehöht.

267. Sebastiansaltar.

Florenz. Von Woltmann im Jahrb. f. Kunstw. IV, 83 als „trockne Zeichnung nach dem Gemälde" erwähnt.

---

268. Gefangennahme Christi.

269. Kreuzigung Christi.

Basel U III, 29—30. h. 0,307, b. 0,171. Werkstattarbeit. Lavierte und leicht farbig angelegte Federzeichnungen.

270. Abendmahl.

271. Gefangennahme Christi.

Basel U III, 27—28. h. 0,38, b. 0,145. Geringe Werkstattarbeit. Dünne Federzeichnungen, mit breiten Pinselstrichen übergangen und leicht farbig angelegt.

272. Passahmahl.

Basel U III, 4. h. 0,194, b. 0,256. Leicht lavierte Federzeichnung von kraftlosem Strich, vielleicht Pause nach einem Holbeinschen Blatt.

273. Bocca della verità. Im Rund.

Basel U III, 70. Durchmesser 0,283. Leicht lavierte Federzeichnung, wohl ebenfalls eine Pause.

Nachtrag:

274. Christi Vorführung vor Pilatus.

Braunschweig. Herzogl. Museum. Lavierte Federzeichnung.

Stimmt mit der entsprechenden Darstellung vom Kaisheimer Altar überein. Es scheint sich in dem Blatt, das mir erst nachträglich, und zwar nur in einer Photographie bekannt geworden ist, im Gegensatz zu den Zeichnungen Nr. 262 und 263 um einen eigenhändigen Entwurf Holbeins zu handeln. Die Zeichnung ist viel frischer und in den Typen Holbeins eigener Formengebung näher als die in der Ausführung trockene und handwerksmäßige Tafel des Kaisheimer Altars, sie gibt einen guten Maßstab für die Beurteilung der Münchener Passionsbilder im Gegensatz zu den an Qualität bedeutend überlegenen 3 Passionstafeln in Augsburg.

ORTSVERZEICHNIS

NUMMERNFOLGE DER BEIDEN HAND-ZEICHNUNGSPUBLIKATIONEN:

HIS.

13	88
16	28
17	149
18	150
19	34
20	35
21	197
22	113
23	198
24	66
25	108
26	117
27	227
28	199
30	1
31	2
32	162
33	225
34	120
35	13
38	8
39	177
40	161
41	54
42	72
43	123
44	159
45	36
46	139
47	154
48	228
49	67
50	126
51	200
52	51
53	170
54	95
55	179
57	265
58	102
59	97
60	94
61	128
62	220
63	93
64	96
65	9
66	92
67	202
68	163
70	80
71	89
72	127
73	55
74	203
75	10
76	114

WOLTMANN.

(Silberstiftzeichnungen in Berlin.)

1	151
2	143
3	141
4	148
5	115
6	217
7	134
8	209
9	145
10	122
11	135
12	165
13	146
14	137
15	104
16	136
17	101
18	171
19	193
20	100
21	178
22	121
23	144
24	156
25	124
26	172
27	107
28	169
29	216
30	103
31	118
32	192

33	175
34	194
35	111
36	131
37	133
38	119
39	153
40	191
41	176
42	138
43	167
44	190
45	214
46	140
47	189
48	195
49	109
50	105
51	211
52	188
53	187
54	106
55	186
56	185
57	213
58	184
59	174
60	116
61	183
62	168
63	142
64	218
65	166
66	215
67	112
68	157
69	210
70	173
71	164
72	181

Nachtrag

Zu den Altarflügeln in Prag:

Nach beendigter Drucklegung meines Buches erschien in dem ersten Hefte der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" (Leipzig 1908) ein Aufsatz Georg Habichs, betitelt: „Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä." in dem Habich die Persönlichkeit des Mannes zur Linken im Prager Ottilienbilde als den Maler Hans Burgkmair bestimmt. Die Ähnlichkeit der Züge mit denen der gesicherten Burgkmairporträts, dem Hamburger Selbstporträt (1517), der Oxforder Dürerzeichnung (1518), der Schwarzschen Medaille (1518 und 19) und endlich dem Wiener Selbstporträt (1529) ist weitgehend genug, um die Identifizierung glaubhaft erscheinen zu lassen. Zugleich ist es Habich gelungen, die bisher vergeblich gesuchte Deutung des in dem Bilde dargestellten Vorgangs zu finden. Ein Schnitzaltar in Mörsach, einem im Bezirksamt Feuchtwangen nahe bei Gunzenhausen gelegenen Dorfe, enthält auf den gemalten Flügeln 8 Szenen aus dem Leben der heiligen Ottilie, darunter auch die von Holbein wiedergegebenen, und zwar mit der Inschrift: „Hie sant Otilia, die Heilig andechtig Jungfraw zart, Zoch ein kürze welbem (Wellbaum), das er lank genug wart." Der Sinn der Darstellung ist hierdurch geklärt. Endlich sieht Habich in dem entsprechenden Ottilienwunder eines Gobelins im Stephansstift in Straßburg[1]) eine mit der Holbeinschen „merkwürdig übereinstimmende Komposition". Die Ähnlichkeit ist in der Tat nur eine oberflächliche, und auch die Stadtansicht im Hintergrunde der Gobelindarstellung hat mit der des Prager Bildes nichts gemein. Es geht darum nicht an, den Gobelin „als eine Vorstufe zu Holbeins Komposition" anzusprechen. Habich selbst verzichtet darauf, aus dieser seiner Annahme einen Schluß auf die Entstehungszeit der Prager Altarflügel, etwa während Holbeins Aufenthalt im Elsaß, zu ziehen, und datiert die Bilder aus stilistischen Erwägungen in die Jahre 1508—1510, übereinstimmend mit unseren Ergebnissen.

[1]) Abgebildet in: Jac. v. Königshoven: Elsäss. u. Straßb. Chronik (Straßburg 1698) S. 515 und Forrer: Odilienberg. (Straßburg 1899) Tafel VI, VII.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

XX. Kreuzabnahme. Augsburg.
XXI. Martyrium des Petrus. Schleißheim.
Martyrium des Bartholomäus. Schleißheim.
XXII. Waltherepitaph. Augsburg.
XXIII. Schutzmantelmadonna. Glasgemälde. Eichstätt.
XXIV. Jüngstes Gericht. Glasgemälde. Eichstätt.
XXV. Martyrium des Bartholomäus. Berlin. v. Kaufmann.
XXVI. Paulusbasilika. Augsburg.
XXVII. Schwartzepitaph. Augsburg. v. Stetten.
XXVIII. Marientod. Prag.
XXIX. Martyrium der Katharina. Augsburg.
XXX.—XXXI. SEBASTIANSALTAR. München.
XXX. Martyrium des Sebastian.
XXXI. Barbara,
Elisabeth.
XXXII. XXXIII. Brunnen des Lebens. Lissabon. Kgl. Schloß.[1])
XXXIV. Porträtstudie, Silberstift. Basel. Verz. Nr. 94.
Porträtstudie, Silberstift. Basel. Verz. Nr. 97.
XXXV. Mönch, Silberstiftstudie. Basel. Verz. Nr. 78.
Mönch, Silberstiftstudie. Basel. Verz. Nr. 128.
XXXVI. Sigmund Holbein. Silberstiftstudie. Berlin. Verz. Nr. 151.
XXXVII. Ambrosius und Hans Holbein. Silberstiftstudie. Berlin. Verz. Nr. 153.
XXXVIII. Bürgermeister Artzt. Silberstiftstudie. Berlin. Verz. Nr. 148.
XXXIX. Martyrium des Petrus. Augsburg.
Hans v. Kulmbach: Martyrium des Petrus. Florenz. Uffizien.
XL. Hans Holbein d. J.: Elisabeth. Federzeichnung. Basel.
XLI. Darbringung im Tempel. Augsburg. Dom (vom Wein-gartener Altar).
Israhel van Meckenem: Darbringung im Tempel.

[1]) Da die für mich angefertigte Aufnahme des Bildes infolge der Unzulänglichkeit der Apparate des Lissaboner Photographen nahezu unbrauchbar ist, benutze ich zur Reproduktion die mir gütigst überlassene Aufnahme der Arundel Society.

XLII. Segnender Christus. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 4.
Anbetung des Kindes. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 5.

XLIII. Anbetung der Könige. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 33.

XLIV. Das größere Madonnenbild. Nürnberg.

XLV. Schule Holbeins. Darbringung im Tempel. Hamburg. Weber.

XLVI. Anbetung des Kindes. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 28.
Enthauptung der Katharina. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 31.

XLVII. Johannes. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 45.
Stephanus. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 52.

XLVIII. Herkenbald. Federzeichnung. Basel. Verz. Nr. 38.
Maria mit Heiligen. Federzeichnung. Verz. Nr. 64.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICI-GRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav, 128 Seiten mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen im Text und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

Ein kurzer Auszug aus den Besprechungen auf Seite 8 des Prospektes.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav, 78 Seiten mit 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Im elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav, 149 Seiten mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln; davon eine farbig. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav, 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln und im Text. In elegantem Leinwandband. Preis 18 Mark.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav, 250 Seiten Text mit 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mark.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav, 148 Seiten Text mit 35 Abbildungen in Lichtdruck auf 32 Tafeln. In Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stilllebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zu Grunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen,

wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen. Es ist dem Verfasser gelungen, Fragmente von Altarbildern und vollständig erhaltene Gemälde biblischen Inhalts wieder aufzufinden; ebenso wird die Bedeutung Aertsens als eines der ersten Vertreter einer rein genrehaften Richtung durch die Erweiterung seiner bisher bekannten Arbeiten um verschiedene entwicklungsgeschichtlich wichtige Stücke zum ersten Male klar. Für die Kenntnis der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, die von der Forschung bisher arg vernachlässigt wurde, ist Aertsen um so wichtiger, als er zu den wenigen Künstlern gehört, die trotz der italienisierenden Moderichtung ihrer Zeit, an ihrem national-niederländischen Wesen festhielten.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. 196 Seiten Text mit 59 Abbildungen in Lichtdruck auf 43 Tafeln. In Ganzleinenband. Preis 24 Mark.

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valenzianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Das einleitende Kapitel der Monographie gibt eine kurz gefaßte Schilderung des Lebensganges und der künstlerischen Entwicklung Riberas. Das zweite ist seinem Lehrer Ribalta gewidmet. Der Hauptteil behandelt in drei Abschnitten die Werke Riberas; das vierte Kapitel schießlich enthält eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst, beschäftigt sich mit seiner Schule und berichtet von dem Einfluß, den der als Maler wie als Peintregraveur gleichbedeutende Meister auf die italienische und spanische Kunst ausgeübt hat.

Ein umfangreicher Katalog der Originalgemälde, Kopien, Schulbilder, Nachahmungen und Handzeichnungen beschließt die reichillustrierte Monographie.

In Vorbereitung befindet sich:

BAND XII.

FELIX GRAEFE, JAN SANDERS VAN HEMESSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLANDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav, ca. 80 Seiten Text und 26 Abbildungen in Lichtdruck auf 22 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.